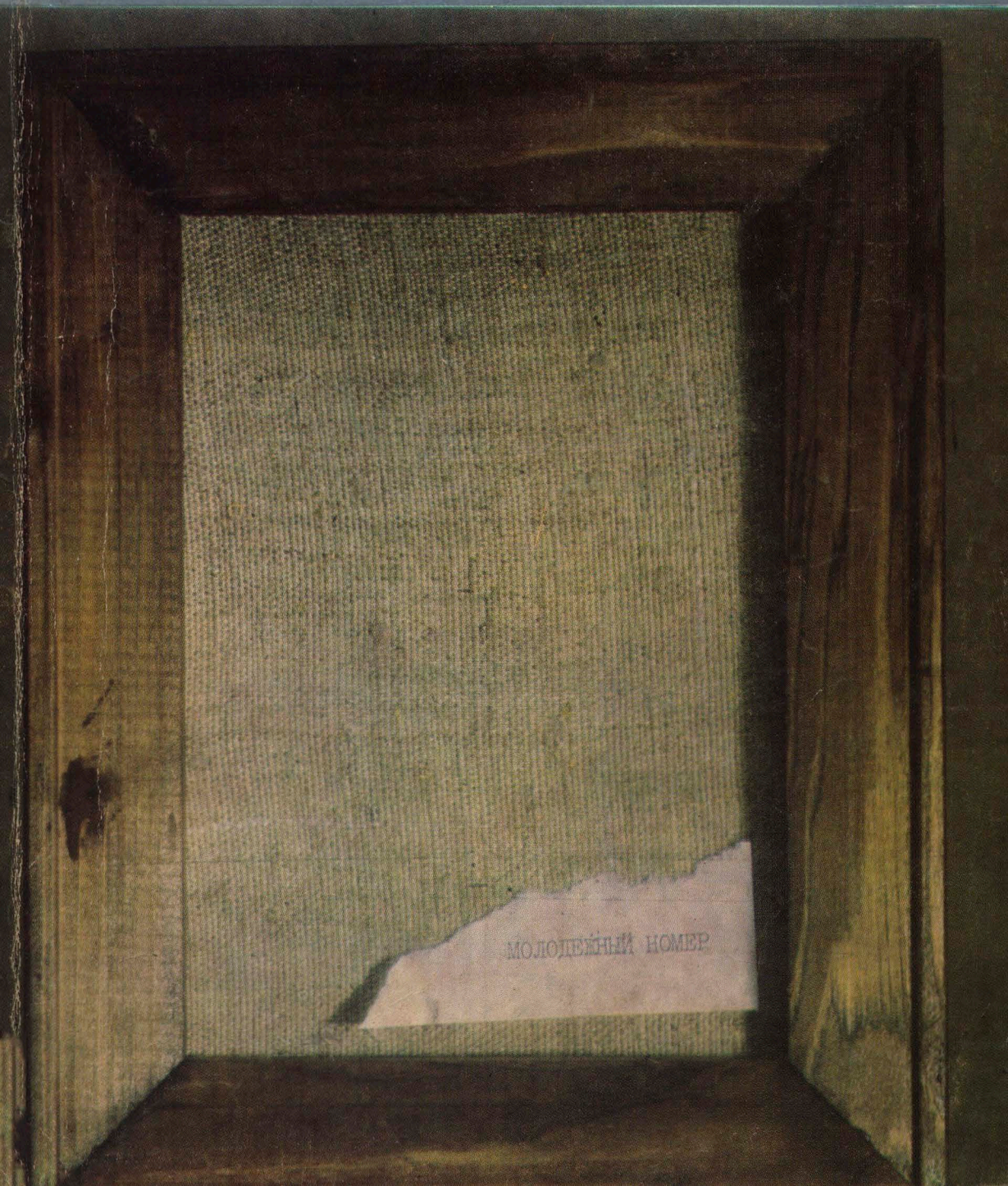
ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

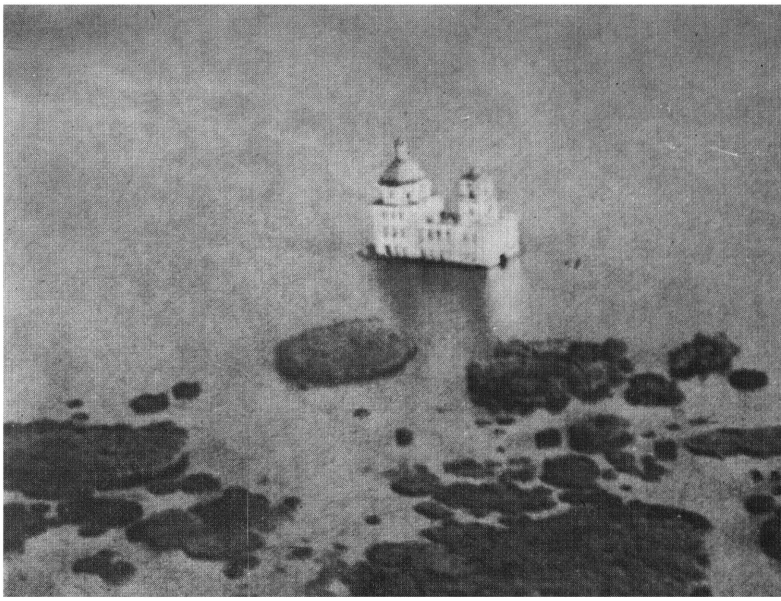
1988 6



Молодые на документальном экране

«Раскинулось море широко...»

«Земля и вода»



«Возвращение»

ИСКУССТВО КИНО 6/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

3 Пропозиция. От составителей

Современность и экран

За «круглым столом»
5 Миф и мораль

Свободная тема
24 *Татьяна Москвина.* Отечественные заметки

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления
33 *В. Шмыров.* Про зрение
38 Разговор о фильме «Завтра была война» продолжает режиссер *Юрий Кара*
41 *Владимир Турбин.* «Арзамас» в кинематографе, или Несколько слов об именинах Мафусаила
47 Разговор о фильме «День ангела» продолжают его постановщики *Сергей Сельянов* и *Николай Макаров*

Дискуссии
51 *О. Заярная, А. Козлов.* С чужого «стёба»?

Точка зрения
59 *Л. Карахан.* Пришельцы

200 строк
68 *Дмитрий Попов.* «В горах мое сердце»
71 *Виталий Трояновский.* «Строгая сенсорная депривация»
72 *Марина Кузнецова.* «Утренний поезд»
75 *Альфира Ярошенко.* «Объездчик»

Теория, история

78 *Н. Климонтович.* Любовь под березами
88 *М. Ямпольский.* Кино без кино
95 *А. Деменок.* «Застава Ильича» — урок истории

Анкета
118 «Русская идея»: проблемы культуры — проблемы кинематографа

За рубежом

Портреты
132 *Александр Тимофеевский.* Тоска по Веронике Фосс

Экран мира социализма
143 *Сергей Лаврентьев.* Тугие узлы

Вместо сценария

152 *Евгений Харитонов.* Дзынь
174 **Фильмография**

In this issue:

"Round-table" talk: problems of nowdays mythology (p. 5).
Reflections about modern national culture (p. 24).
Review of the film "Tomorrow There Was A War" (p. 33).
Interview with the film's director Youry Kara (p. 38).
Review of the film "Name-day" (p. 41).
Interview with the film's directors Sergey Selianov and Nikolay Makarov (p. 47).
Discussion of the film "Assa" (p. 51).
Article about the young hero (p. 59).
Mini-reviews of the films: "My Heart Is In The Mountains" (p. 68), "Strict Sensor Deprivation" (p. 71), "Morning Train" (p. 72), "Mounted Keeper" (p. 75).
Article about the problems of erotic scenes in the Soviet cinema (p. 78).
Language of the cinema (p. 88).
Story of creation and fate of Marlen Khuziev's film "Zastava Iliycha" (p. 95).
Questionary of "IK": national culture and national ambitions (p. 118).
Profile of Reiner Werner Fassbinder (p. 132).
Article about contradictions of development of socialist cinema (p. 143).
Instead of the script: "Dzyn" by Evgeny Kharitonov (p. 152).
Filmography (p. 174).

На 1-й стороне обложки:
композиция К. Остольского.
Фото Б. Головченко

На 4-й стороне обложки:
Петр Гарлицкий и Збигнев Запасевич в фильме «Защитные цвета» (режиссер К. Занусси, Польша)

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 30.03.88
Подп. в печать 10.05.88 А07619
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 799.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
«Искусство кино»,
1988

Идею этого номера сформулировали и предложили редакции молодые кинокритики Александр Тимофеевский (печатается с 1979 года) и Вячеслав Шмыров (сотрудник ВНИИКа, печатается с 1985 года). В процессе работы над номером к этому дуэту присоединилась журналистка Мария Оленева (печатается с 1976 года).
Полезными и трезвыми советами помогал в создании номера фактически весь коллектив журнала «Искусство кино». Редактирование и непосредственную подготовку материалов к печати осуществляли: Н. Зархи, Т. Иенсен, Л. Калгатина, Л. Карахан, П. Шепотинник и Т. Турсунова (студентка ВГИКа, проходившая практику в редакции).

Пропозиция

От составителей

Тяжело обманывать ожидания, но у нас нет другого выхода. За время существования молодежных редакций сложился определенный стереотип «молодежности», согласно которому необходимо соблюсти по крайней мере три условия. Первое из них — джентльменский набор из рока, андеграунда, маскультуры, эротики и т. п. Поначалу мы хотели вообще избежать перечисленных сюжетов. Но, поразмыслив, решили, что в этом будет что-то не менее нарочитое, то есть как раз инфантильное и «молодежное». Коль скоро названные сюжеты актуальны, а это не вызывает у нас сомнений, то стоит ли их избегать лишь потому, что где-то когда-то они были скомпрометированы?

Второе условие состоит в том, что молодежная редакция должна кого-то вопреки кому-то насаждать и кого-то вопреки кому-то ниспровергать. Исполнения второго условия «взрослая» редакция, как правило, ждет приблизительно с тем же чувством, с каким хозяйка готовится к приему нелюбимых, но неизбежных гостей — с тайной надеждой, что они все-таки не придут. На этот счет мы должны сразу сказать: гости, если и придут, не будут слишком навязчивы.

Наконец, третьим обязательным спутником «молодежности» являются пресловутые «новые формы». Их уже не ждут, их требуют. Но нам кажется, что распространенное требование новых форм есть следствие столь же распространенной боязни нового содержания. Так что новых форм в нашем номере не будет. Нет надобности ломать структуру журнала, придумывать новые рубрики и пр. Существующая структура и принятые рубрики вовсе не мешают высказаться. Вопрос лишь в том, что высказывать.

И тут от стереотипов «молодежных» выпусков необходимо перейти к общим критическим стереотипам, которые из эпохи застоя успешно перебрались в эпоху перестройки. Поменялся только знак, стереотипы остались неизменными. И выделить из них тоже следует три, чем-то напоминающие уже перечисленные. Первый — это восприятие искусства на уровне актуального сюжета и, как следствие этого, пересказ или в лучшем случае социальная типология.

В эпоху застоя это были героические будни, положительный герой, производственный конфликт, славная летопись истории и т. д. В эпоху перестройки это все те же рок, андерграунд, потерянное поколение, «белые пятна» истории и т. д.

Вторым наиболее характерным стереотипом нашей критики является ее установка на оценочность. Но сами оценки, как известно, весьма подвержены веяниям времени. И в результате критическая задача нередко сводится к тому, чтобы объявить «плохим» то, что слыло «хорошим», и наоборот, не замечая при этом, что и «плохое», и «хорошее» имеют зачастую один источник, общий корень, выявить который значительно интереснее, чем заниматься раздачей «слонов».

А привычка судить о явлении лишь по надводной его части вплотную связана с третьим стереотипом — доминирующей установкой на анализ произведений вне общего художественного процесса, вне естественного историко-культурного контекста.

Главная цель данного номера — как максимум преодолеть все выше названные стереотипы, а как минимум — хотя бы некоторые из них.

Внимательный читатель наверняка заметит, что концепция номера связана с понятием «миф». Это не дань модной терминологии. Это поиски общих закономерностей или, точнее, попытка найти такую фокусирующую точку во времени, которая помогла бы глубже проникнуть в его проблематику, в том числе и «молодежную».

Приглашая авторов, мы меньше всего думали об их возрасте. Поэтому в нашем номере много «взрослых» и «очень взрослых». Нас это не пугает. Ведь главное направление поисков избрано не на пути в молодежную резервацию, и оно не предполагает обособления, огораживания. Речь идет об общих проблемах, решение которых требует диалога, выработки сопоставимых понятий и критериев. И если «юный» возраст тут может быть подспорьем, то лишь благодаря своей кое в чем еще сохранившейся непредвзятости.

В заключение надо, наверное, сказать, почему мы не сочли нужным играть в «папину профессию», в смешную игру с распределением несуществующих портфелей — главный редактор, заместитель главного редактора, ответственный секретарь — все, как у «взрослых». В журнале есть один главный редактор и одна редколлегия — люди, по службе ответственные за выпуск номера. Зачем притворяться, будто дело обстоит иначе? Наверное, уместнее просто поблагодарить редакцию журнала, предоставившую нам свои страницы.

Л. Карахан,
А. Тимофеевский,
В. Шмыров

За «круглым столом»

Миф и мораль

Понятие «миф» принадлежит к одному из наиболее популярных сегодня, но вместе с тем и наиболее произвольно толкуемых понятий. Диапазон толкования простирается от определения мифа как подсознательной социальной установки до низведения мифа к обычной пропагандистской лжи. Но любопытная закономерность: несмотря на такой существенный смысловой разброс в понимании термина, в журнальной и газетной периодике стихийно установилась некая новая конвенция, условное восприятие, позволяющее в каждом конкретном случае не только свободно использовать слово «миф», но и адекватно воспринимать его значение.

Большей частью именно так условно, по-современному обращались со словом «миф» и участники беседы за «круглым столом», организованной редакцией.

Как иначе приблизиться к незаорганизованной стихии сегодняшних живых размышлений о реалиях новейшего общественного и исторического бытия, а также обо всем том, что этим реалиям противостоит или всего лишь отражает их в нашем индивидуальном сознании?

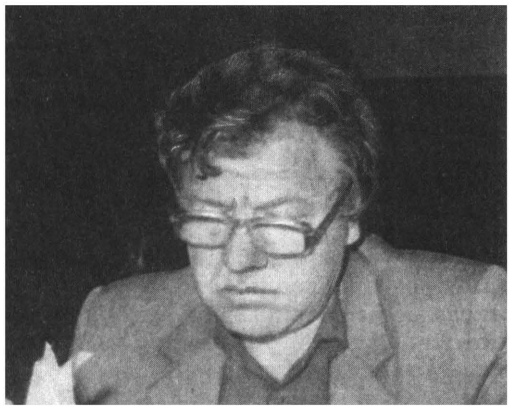
Выступили: киноведы М. Туровская, М. Черненко, А. Плахов, Х.-Й. Шлегель (Западный Берлин), режиссер Л. Трауберг, философы — культуролог Ю. Давыдов и обществоведы В. Киселев, Ю. Новопашин.

Никто из участников разговора не представлял собственно молодое поколение, а только различные по историческому опыту поколения старшие. Ведь именно они, испытавшие на себе и горячее, и холодное дыхание истории, определяют сейчас общественное движение.

В. Киселев. Сегодня выяснилось, что у социализма есть не только своя величественная история, но и свои предрассудки. Однако неизбежная борьба с этими предрассудками — не самоцель. И в этом смысле, освобождаясь от мифов, необходимо добиваться и возрождения идеальных устремлений общества, расширения духовных горизонтов личности. Людям нужен объединяющий Храм духовности, тот Храм, без которого, как говорится в «Покаянии», все дороги утрачивают смысл.

Но Храм этот в любом случае должен быть реальностью. Тем более когда речь идет о конкретной общественно-исторической практике и искусстве, впрямую, а не косвенно, как фантазия или сказка, с этой практикой связанном. Скажем, творческая драма Эйзенштейна, как и многих выдающихся умов его поколения, была обусловлена, на мой взгляд, утопичными представлениями о Храме социальной гармонии, в котором будет обеспечено счастье человечества, «царство свободы».

Пытаясь реализовать утопию и ча-



В. Киселев

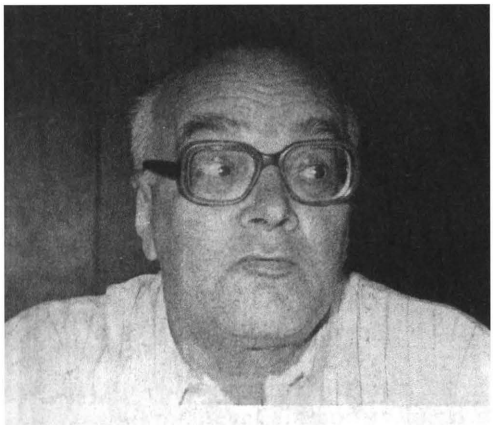
сто не учитывая реальную нравственную цену, которую приходилось платить за ту или иную победу, мы обожествили государство. Культ бюрократического государства в России всегда был силен. Но именно в недавние десятилетия он приобрел небывалые масштабы и привел к небывалым трагическим последствиям. Государство подменило собой общество. И даже сегодня мы нередко связываем свои надежды исключительно с государством, полагая, что где-то там у кормила власти известны чудодейственные средства от постигшего нас недуга. Культ государства уже привычно для нас определяет и некоторые общественные ритуалы, заставляющие на самом-то деле вспомнить древний мир. В городах и весях — больших и маленьких — колонны демонстрантов проходят мимо трибун, а их сверху, в чем уже есть снисходительность, одобрительно приветствуют.

Ю. Давыдов. Я хотел бы продолжить вашу мысль. Так как есть в нашем сознании еще несколько весьма существенных, по-моему, представлений, которые до сих пор не получили ясного рационального осмысления. Скажем, идея о труде как творчестве и о творчестве как сплошном наслаждении. Мифологичность этой идеи заключается в том, что забывается трудность труда. Он — прежде всего рутина, прежде всего овладение материалом. Только после 99 процентов пути нам открывается творчество. Не говоря уже о том, что само творчество — это новая трагедия. Далее — идея о том, что свободное время само по себе благо. Но оно имеет позитивную ценность, если это время хорошего человека, и негативную, если это время плохого человека.

И, наконец, миф о самом мифе, который родился в последнее время, в распространении его особую роль сыграли и наши доморощенные, и западные структуралисты. Он заключается в том, что все мифы равноценны и не надо их оценивать сравнительно: ближе к добру, дальше от добра. Это фактически означает неподконтрольность мифа и, главное, неподконтрольность мифотворчества, которое процветало у нас прежде всего в сталинское время и вот теперь косвенно, конечно, получает оправдание в изящных построениях на общефилософском уровне.

В. Киселев. Вы сейчас затронули важнейший, может быть, даже основной вопрос нашего собеседования — о возможности или невозможности моральной оценки мифов. Но, прежде чем разговор устремится в это русло, мне хотелось бы прояснить один момент.

Общественное сознание не может претендовать на то, чтобы быть только строго научным, да наука и не охватит всех закономерностей и явлений: всегда будет непознанный остаток. И этот остаток необходим человеку, как необходима тайна. В этом смысле необходим и миф — образное, чисто интуитивное познание социальной действительности. Но вопрос, в частности, моральной оценки мифа состоит в том, не превращается ли миф на определенных этапах развития общества из «остатка» в мировоззренческую основу. Как это произошло в нашей недавней истории, когда способность конкретного человека рационально воспринимать, детерминировать происходящее в действительности была фактически блокирована «коллективным бессознательным». Когда появилась



Ю. Давыдов

возможность беспрепятственно манипулировать человеком, его мыслями, его чувствами, его свободой.

В результате социализм, который в идее своей мыслится этапом очеловечивания действительности, в сталинской интерпретации искажался, приобретал совершенно иные очертания и дал нам образцы безжалостного подавления человеческой личности. Такие вопросы, как добро и зло, поиски смысла жизни, свобода, права человека, обеспечение его достоинства и чести и т. д., были отброшены официальной идеологией как чуждые пролетарскому сознанию, а гуманизм, под предлогом его абстрактности, был отнесен к буржуазным ценностям.

Я уже упомянул миф о государстве. Сейчас хочу чуть подробнее сказать о нем, ибо именно государство, его исполнительный аппарат оказываются главными «потребителями» мифологического дисбаланса в обществе, именно они, аппаратчики, получают право на неограниченную власть над человеком, лишившимся социального рацио.

Те, кто управлял, стали независимы от тех, кем управляли. Потребность в дисциплине выразилась в дисциплинировании потребностей, то есть в социальной муштре. Бесправие управляемых сочеталось с всевластием управляющих, хотя и последние были подчинены произволу и деспотизму.

Постепенно культ государства стал культом Сталина. Он был на вершине иерархической пирамиды и явился персонификацией не только власти социалистического государства, но и всех его достижений, всего его прошлого, настоящего и будущего, альфой и омегой советской жизни. И с бóльшим правом, чем кто-либо другой в созданном государственном аппарате, Сталин мог сказать о народе словами Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых»: «Получая от нас хлебы, конечно, они ясно будут видеть, что мы их же хлебы, их же руками добытые, берем у них, чтобы им же раздать, безо всякого чуда, увидят, что не обратили мы камней в хлебы, но воистину более, чем самому хлебу, рады они будут тому, что получают его из рук наших!»

Интересно, что эта цитата была найдена и использована в размышлениях о возможных недугах социалистического общества задолго до того, как такое общество реально возникло. Речь идет о крупнейшем представителе так называемой группы «легальных марксистов» Николае Бердяеве, о котором было сказано достаточно критических слов и подчас не без основания, однако у этого никогда не переиздававшегося у нас мыслителя было немало и ярких прозрений, предвидений относительно возможного огрубления марксизма.

А вот что писал Бердяев о чрезмерном увлечении материальными интересами: «Бесплодна и пустынна была бы та революция, которая смотрит на прошлое культуры лишь как на *табула раза* и противополагает вечным ценностям лишь новую организацию питания. На этой пустынной почве не может появиться никакой флоры и фауны, не вырастут никакие цветы, так как растут они только из вечности».

Нельзя забывать, что социализм родился в лоне европейской культуры и цивилизации с ее идеей абсолютной ценности человеческой жизни. В принципе идеал социализма не может не вобрать в себя выстраданные законы человеческого общежития — трудолюбие, самоценность человеческой

личности, ее право на свободу и т. д. Россия же была страной, где, как говорят, было много воли, но никогда не было свободы.

В Сталине развращающая сила абсолютной власти нашла свое абсолютное воплощение. Личность стала мифом, а миф обрел силу реальности.

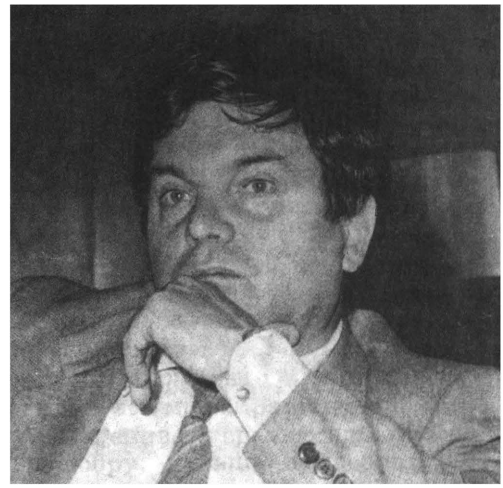
Но сегодня, в атмосфере гласности и демократии, устанавливающейся у нас в стране, суду памяти надо подвергнуть не только тех, кто на протяжении десятилетий творил беззаконие, превращая миллионы людей в «лагерную пыль» (А. Ахматова). Перед светом исторической правды до́лжно поставить и тех, которые, по выражению А. Твардовского, «забыть, забыть велят безмолвно, хотят в забвенье утопить живую быль».

Необходимы памятники жертвам культа личности, и не только на братских могилах, мемориалы на месте бывших лагерей хотя бы для того, чтобы и мы, ныне живущие, и будущие поколения не превратились, по выражению А. Герцена, в исторических каннибалов.

Ю. Новопашин. Виктор Павлович Киселев сказал вначале, что времена изменились, а боготворить государство мы все еще не перестали, мы еще не научились полагаться на самих себя. И не научимся, если десталинизация не будет на этот раз доведена до конца, если догматические каналы в нашем сознании не будут расчищены полностью.

Те, кто уже не рассчитывает «в забвенье утопить живую быль», прибегают ныне к более сложным маневрам и обеими руками держатся, к примеру, за так называемые современные общепринятые позиции, содержащиеся в различных исторических и иных официальных изданиях. А позиции эти, не проясняя истинного положения дел, остаются по существу в рамках сталинской мифологии.

Разберу один конкретный вопрос. Мы, осуждая культ личности, репрессии, в то же время в большинстве своем не расстаемся с убеждением, что были на то серьезные объективные



Ю. Новопашин

причины. Ну, скажем, борьба с оппозицией и прежде всего с троцкизмом. Но боролся ли на самом деле Сталин с троцкистской идеологией или же это была в значительной степени политическая схватка за власть? Я знаю, что одна только постановка этого вопроса вызовет у многих историков КПСС желание отрубить мне голову. Поэтому я постараюсь не быть голословным.

В 1920 году в одной из своих брошюр Троцкий писал, что путь к коммунизму, при котором «не будет самого аппарата принуждения, государства,— оно целиком растворится в производительной и потребительской коммуне», — лежит, тем не менее, «через высшее напряжение государственности. И мы с вами проходим как раз через этот период. Как лампа, прежде чем потухнуть, вспыхивает ярким пламенем, так и государство, прежде чем исчезнуть, принимает форму диктатуры пролетариата, то есть самого беспощадного государства, которое повелительно охватывает жизнь граждан со всех сторон» (Троцкий Л. Д. Терроризм и коммунизм. Пг., 1920, с. 158—159). Десять лет спустя, затрагивая на XVI съезде ВКП(б) вопросы государственного строительства в СССР, Сталин заявил, что партия стоит «за уси-

ление диктатуры пролетариата, представляющей самую мощную и самую могучую власть из всех существовавших до сих пор государственных властей. Высшее развитие государственной власти в целях подготовки условий для отмирания государственной власти — вот марксистская формула» (Сталин И. В. Соч., т. 12, с. 369—370).

Здесь с творцом нашей административно-бюрократической государственной системы никак нельзя согласиться. Преодоление этой системы через ее «высшее развитие» — псевдодиалектическая троцкистская формула, а вовсе не марксистская формула. И если мы сегодня не начнем всерьез разбираться, в каких случаях шла борьба с троцкизмом как идейно-политическим течением, а в каких — под флагом такой борьбы разыгрывалась банальная схватка за власть, за лидерство в партии после смерти В. И. Ленина, в обществе так и будут сохраняться основы сталинизма, мифологического плена, государственного произвола.

К сожалению, у нас уже в кровь вошла эта привычка — ссылаться на «общепринятые позиции». Помню, как в 1984 году меня пригласили участвовать в устном выпуске журнала «Вопросы истории КПСС». Там один из выступающих говорил, что Ленин указывал Сталину на отрицательные черты его характера, но Ленин никогда не давал Сталину политической характеристики; Троцкому, Бухарину, Пятакову давал, а Сталину — нет. Я вынужден был возразить, сославшись на известное разногласие Ленина со Сталиным в вопросе об «автономизации» и на жесткую политическую ленинскую оценку шовинистического сталинского национального проекта. После выступления один из заведующих отделом журнала сказал мне, что напрасно я так выступил, что у нас не принято так говорить, так как необходимо подчеркивать преемственность партийного руководства. И вот ради этого «принято» готовы умалчивать о том, что не требует глубоких исследований, что хорошо известно, и даже испытывают своеобразное удовлетворение от соблюдения ритуала.

В постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» прямо противопоставляются одни кавказские народы другим. Там говорится, что не грузины и осетины находились во вражде с русским народом, а «помехой для установления дружбы народов на Кавказе в тот период явились ингуши и чеченцы» («О партийной и советской печати. Сборник документов». М., 1954, с. 590). В отношении последних и некоторых других малых кавказских народов, а также немцев Поволжья и крымских татар сталинское руководство применило такие чудовищные политические меры, как тотальная депортация в ряд отдаленных районов Сибири и Средней Азии. Как совместить эту практику с бытующим до сих пор мифом о Сталине как «верном ленинце», который не скатывался ни вправо, ни влево, а твердо вел народ по начертанному Лениным пути?

Сталинские мифы должны быть разоблачены. И уверен, что искусство, кинематограф, в частности, могут сыграть большую роль в десталинизации нашего сознания.

Ханс-Йоахим Шлегель. Понимаю, что проблемы сталинизма для вас очень болезненны, но ведь вспышки мифотворчества могут быть и не связаны со столь тяжелыми последствиями для человека, а лишь с определенной цикличностью в развитии общества. Скажем, сейчас на Западе проблема мифотворчества довольно актуальна. По моим наблюдениям, в Западном Берлине, в ФРГ это связано с определенным неоконсервативным поворотом. Появилась тоска по старым мифам немецкой идеологии. Но — если искать исторические истоки — это результат довольно вульгарного, прямолинейного материализма левого и левацкого движения 1968 года, игнорировавшего основные духовные потребности человека. И не случайно

Х. Й. Шлегель

даже многие бывшие левые интеллектуалы ушли в туман разного рода иррационализма. Мифы природы, религиозные секты, словом, мифы антипросвещения стали снова играть значительную роль.

Пройдет какое-то время, и качели вновь качнутся в сторону рационализма. Хочу, чтобы меня правильно поняли: искусственное создание мифов, преднамеренное погружение людей в туман иррационального, лишающий возможности понимать действительность,— это, конечно же, социальная аномалия, требующая однозначной моральной оценки.

И все-таки мы не можем забывать, что миф — это органическое понятие, связанное с диалектикой сознательного и подсознательного, с диалектикой образного и понятийного мышления человека, которая очень важна, особенно в киноискусстве, обладающем потенцией синтеза эмоционального и рационального.

Вспомним Эйзенштейна, который под влиянием Фрэзера, Леви-Брюлля, а также Юнга проявлял глубокий интерес к этнологическим и психологическим аспектам мифологии и мифотворчества. Он понял, что в старых, «вечных» мифах разных культур содержалась как раз первоначальная диалектика образа и понятия, что существует возможность рассказать о современности с помощью структурно-семиотического «перевода» вечных мифов, «вечных сюжетов», как он это пробовал сделать в «Генеральной линии» и «Бежином луге». Немалую роль при этом играла и теория Юнга, согласно которой старые мифы, архетипы, являются воплощением подсознательного. Таким образом, через обращение к старым мифам можно воздействовать и на подсознание человека, а через синтаксис, через композицию этих вечных мифов можно достичь того, чтобы подсознательное, образное служило активизации сознательного.

И Эйзенштейн использовал мифы человечества, в том числе и библейские, для духовного освобождения человека, развития его сознания. Как теоретик и практик кино он интересовался границей сознательного и подсознательного, но с акцентом на сознательное, ибо хотел изменить человеческое мышление и сознание. Для меня это утопия, но величайшая утопия на сегодняшний день. Жаль, что сталинская культурная политика не дала Эйзенштейну возможности вполне реализовать его замыслы на экране.

Ю. Давыдов. Я согласен с вами, Ханс, когда вы говорите о том, что ныне на Западе вообще и в Западной Германии, в частности, чувствуется нарастание волны «неоконсерватизма», поднявшейся уже десяток лет назад. Это совершенно верная констатация факта. Однако явление это не столь безобидно и естественно, как может показаться.

Дело в том, что неоконсерватизм предлагает псевдовыход, искусственно пытается снять ситуацию «кризисного сознания», которому западноевропейская интеллигенция отдавала предпочтение примерно с конца 50-х годов. Речь идет о сознании, питаемом идеей безысходного кризиса, переживаемого не только культурой Запада, но и всей западной цивилизацией. Этот тип сознания, у истоков которого мы встречаем Р. Вагнера с идеей «гибели богов» европейской культу-

ры, не миновал и «наших палестин». Здесь он поддерживается иллюзией, будто все это — «их проблемы», а нам остается только ждать, когда же, наконец, упомянутый кризис низвергнет в пропасть всю «их цивилизацию»,— иллюзия явно мифологического типа, которой мы тешились до тех пор, пока не открыли вдруг, что проблемы энергетического, экологического, демографического кризисов (а теперь вот и проблема СПИДа) — это не только «их», но и наши собственные проблемы, решать которые можно только совместными усилиями всех стран,— кризис не есть нечто абсолютное и неразрешимое в принципе, он — то, что следует преодолеть, стараясь пройти социальный катарсис с минимальными человеческими потерями.

Но вот как быть с попытками свернуть с этой прямой дороги и в решающий момент уйти в неоконсерватизм и реставрацию архаичных мифов? Как минимум, нужно определить их природу, механику неожиданного «поворота». И в качестве примера предлагаю наш отечественный опыт.

В 20-е годы, не избыв еще свою «кризисность», не пережив периода интеллектуальной самокритики и нравственного покаяния — «кризисное сознание» начало утверждаться в качестве сознания «стабилизационного», «конструктивно-творческого». Речь идет о таких выдающихся представителях нашей кинематографической теории и практики, как, например, С. Эйзенштейн, которые находились еще во власти сознания кризисного типа и пытались превратить его в позитивный метод художественного творчества, не меняя при этом его глубинных оснований — его «основного мифа». Мне кажется — и я сознательно напрашиваюсь на критику со стороны участников дискуссии,— что в результате этой попытки «интеллектуальный кинематограф» Эйзенштейна с самого начала рождался не как одно из средств постижения истины *вместе* со зрителем, а как едва ли не главнейший инструмент внедрения в сознание зрителя того, что уже представлялось истиной (к тому же «истиной в последней инстанции») создателям «интеллектуального фильма». А поскольку многие из этих истин, о чем мы уже говорили выше, оказались типично мифологическими образованиями, постольку «интеллектуальный кинематограф» оказывался орудием мифологизации сознания зрителя. Теория же «интеллектуального кино» (с «интеллектуальным монтажом» как ее основной идеей и центральной категорией) оказывалась теорией мифологизации человеческого сознания средствами кинематографа.

В 30-е годы «философский камень», обладание которым позволило бы режиссеру управлять зрительским мышлением, то есть обеспечивало ему полную власть над зрительской массой, предстал перед Эйзенштейном в виде «формулы пафоса» — формулы, дающей ее обладателю возможность «вывести человека из себя», из сферы собственного самосознания, чтобы вызвать у него энтузиазм по поводу вещей, каковые сами по себе «не вызывают воодушевления».

Так начались эйзенштейновские поиски «формулы пафоса» — способа превращения спонтанной (или свободной) зрительской реакции в управляемую, льющую воду на мельницу идей, угодных режиссеру. А поскольку сами эти *идеи* принимались как не подлежащая никакой критике *данность,* постольку они принимали в его (зрителя) голове форму мифов: образных представлений, которые — в отличие от образов искусства — выдавали себя за реальность и даже — абсолютную реальность (реальность догматического «абсолюта»). Эйзенштейн не случайно вновь и вновь обращался к «духовным упражнениям» великого инквизитора Игнатия Лойолы — в его работах «формула пафоса» раскрывается как формула целенаправленного (и строго контролируемого на всех фазах-ступенях восхождения души к Богу, по Лойоле) выведения зрителя из собственного самосознания с тем, чтобы его сознание, ставшее как бы *ничьим, аноним-*

М. Туровская

ным, превратилось в аморфную «плазму», готовую принять любые идеи. То есть по Лойоле — первый этап и второй, а на последнем этапе снимаем Бога и ставим нашу Идею. При этом идея, суть дела не анализировались. Все шло в обход сознания. Интеллектуальное оборачивалось антиинтеллектуальным, и мы абсолютно верили в те мифы, которые нам предлагались. Бога отбрасывали, ставили — аксиоматичную идею. И все в порядке. Вот так человек сознательно вставал на путь построения искусственной мифологии.

М. Туровская. Я не философ, хуже того, мое женское сознание в каком-то смысле даже антитеоретично. Стройность концепции пугает меня, а опыт жизни говорит, что в разное время стройны и убедительны оказывались совсем разные «системы координат».

Вот Юрий Николаевич очертил нам ужасы непреодоленного «кризисного сознания», выстроил последовательную теорию, а я рискну спутать карты, не вступая в противоречие с действительным положением вещей. В модных нынче мифологических терминах такую реальность, как СПИД, можно истолковать, как «бич божий», явившийся, правда, на иссякающей волне «сексуальной» революции». А можно, напротив, воспользоваться грубо-житейской терминологией, и тогда нетрудно будет вспомнить, что французы голосовали за «стабилизацию» (а значит, за «мифотворчество»), когда на улицах — после памятных потрясений 1968 года — стало накапливаться много мусора (уборщики бастовали).

Отношения между тотальной мифологизацией и бытом стали у нас короче короткого замыкания, и если в рамках пере-стройки, (то есть в каком-то смысле де-стабилизации) очевидное разгильдяйство, слава богу, не переводится больше в мифологический разряд «вредительства», то, напротив, в рамках отечественного «стабилизационного» сознания стала отчетливо возникать мифологема «разрушителя-инородца»: два шага остается до нового «врага народа». Можно ли тут зафиксировать закономерность, абсолютную связь мифологических форм сознания с общественной ситуацией? Реальная функция мифа в обществе, как видно, сложнее схем и концепций.

Так что мне кажется, что такая фигура, как Эйзенштейн, скорее заслуживает беспристрастного изучения, чем пристрастного разоблачения. Он ведь не был политическим злоумышленником, он был выразителем времени — фигурой скорее драматической. Он испытывал мифологему эпохи на себе, а так как он был художник — и значит, отчасти, невольник своего дара,— то она обнаружила в его работах и свою страшную потенцию. Ведь недаром был уничтожен «Бежин луг» и запрещена вторая серия «Ивана Грозного» — они саморазоблачительны и трагедийны. Между тем как в «стабилизационной», сюжетной, достоверной и общедоступной кинематографии 30-х годов мифологема находила гораздо более доступные для общественного сознания формы, чем пресловутая интеллектуальная «манипуляция», а сталинский террор получал эмоциональное оправдание. Эта «мифология» постепенно приобрела в 30—50-е годы свой кинематографический стиль, якобы правдивый, вполне «стабилизационный», всячески заслуживающий изучения (желательно объективного) — в контексте времени и с исторической ди-

станции. Наверное, настало время вернуться к истории кино на новых началах: кино — тоже часть истории.

Ю. Давыдов. Я все-таки попробую настоять на своем и сделаю еще один шаг в рассуждениях о «мифах XX века». Попытаюсь вычленить тот «прамиф», который предопределил художественные и теоретические искания, аналогичные только что мною описанным. Это миф о «титанизме». «Титанизм», каким он явил себя в древнегреческой мифологии, с одной стороны, и в ренессансной практике — с другой, предстает как идея ничем не ограниченного творчества — научно-технического, практически-художественного, практически-политического, которое все время претендует на то, чтобы стать творчеством самого бытия, бытийной структуры, созидаемой «титаном», или — если это не удается — подменить бытие творчеством, созиданием, конструированием, изобретением (а если речь идет о социальном бытии,— политическим насилием, как у Макиавелли).

Смысл этого «прамифа», дающего возможность кризисному сознанию XX века ускользнуть от реального разрешения противоречий, пластично выразил как-то сам Эйзенштейн, сказавший, что ощущение света можно вызвать двояким способом — посмотрев на солнце или сильно ударив человека по глазу, чтобы у него, как говорится, «искры из глаз посыпались». Второй способ и будет титанически-магическим.

Вот этот-то миф и побуждал Эйзенштейна, пошедшего здесь за Зигмундом Фрейдом, залезать в «испод» человеческого сознания, беря его не там, где оно приходит в восторг от солнечного заката, а там, где этот восторг можно было бы вызвать у него гораздо менее дорогостоящими средствами, чем создание чего-то, хотя бы отдаленно подобного этому закату.

Я опять вернулся к творчеству Эйзенштейна после выступления Майи Иосифовны Туровской, чтобы показать тот критерий оценки, который мне представляется в настоящее время наиболее, что ли, объективным. Фильм «Старое и новое», снятый по «формуле пафоса», явно не состоялся, что засвидетельствовали уже три его части, показанные не только в Голливуде, но и у нас, где каждый, имеющий глаза, чтобы видеть, мог фиксировать упорное, непреодоленное сопротивление материала творческой воле режиссера, выполнявшего «социальный заказ»,— во что бы то ни стало пытающегося патетизировать среду. Эта творческая неудача была более чем символична; она свидетельствовала о закате ренессансного мифа неограниченной творческой воли, особенно — если это воля Художника. И уже в ней, в этой неудаче, прорисовалась и непреодолимая граница этой творческой воли — ею оказались простые законы нравственности, ибо они, оказывается, сильнее всего препятствовали мифологизации зрительского сознания, побуждающей принимать за реальность иллюзии догматического прекраснодушия.

Совесть, простая человеческая совесть, не позволяющая принимать вранье за правду, даже если оно сработано по всем законам мифотворчества (постижение которых аналитиком Эйзенштейном до сих пор восхищает структуралистов-семиотиков, заставляя забывать об идеологических целях), заявляла себя как главного противника того самого прамифа, из лона которого возникли и все остальные мифы и мифчики, обсуждаемые нами сегодня. Совесть выступала свидетелем той реальности, той шкалы нравственных ценностей, в свете которой мы получаем возможность оценивать все эти мифологические образования не только по форме, как это делают структуралисты, не только по эффективности их воздействия на массу, как это делал Эйзенштейн, но и по их этическому вектору, по тому, утверждают ли они добро (а значит, и бытие, жизнь) или, наоборот, зло (то есть небытие, смерть).

М. Туровская. Я хотела бы подвергнуть сомнению лишь одну мысль уважаемого и всегда читаемого мною

Юрия Николаевича: его негодование против «прамифа», который видится ему как искушение для кризисного сознания.

Не знаю, можно ли вообще к подлинному мифу — к тому же «титанизму» — относиться как к плохому или хорошему. По-моему, миф констатирует — на своем предметном языке — те неразрешимости, с которыми человечество сталкивается в мире и в себе самом.

Это относится и к безграничности творчества, и к стремлению человека уподобиться Богу. Может быть, это стремление — проклятие человечества, может быть, его предназначение или оправдание, но это — неотъемлемое его свойство, хотим мы того или нет.

В любой мифологии, не только в той европоцентристской традиции, в которой мы преимущественно вращаемся, этому соответствуют те или иные мифы («культурного героя», например). Не будем говорить о том, что искусство вообще не могло бы без этого стремления существовать, но вот параллельное, так сказать, и наиболее наглядное пособие для этого изначально противоречивого стремления: наука, которая сегодня поставила нас всех на грань несуществования. И эсхатологический миф приобретает, увы, черты житейской возможности. Но даже и этот «фактор риска» стремления к творчеству не останавливает — вспомним знаменитое восклицание Энрико Ферми при испытании атомной бомбы в Лос-Аламосе: «Какая прекрасная физика!»

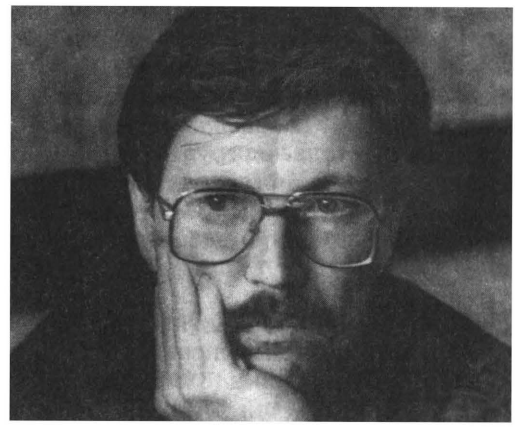
Я хочу сказать только, что изначальное противоречие этого стремления, как и многих других, свойственно тому счастливому и несчастному, созидательному и разрушительному, идеальному и катастрофическому феномену, каким явился в системе природы человек. Наверное, недаром выработал он понятие добра и зла, Бога и Дьявола, как и миф «культурного героя», присутствующий во всех культурах. Наверное, и сам факт мифообразования имеет к этой исходной антиномичности прямое отношение.

Что касается реально наблюдаемого кризиса, то «стабилизационное сознание» так же не в силах с ним справиться, как и кризисное. Я думаю, что, скорее всего, мы — в наших европоцентристских терминах — переживаем разочарование в той просветительской утопии, которая долгое время казалась осуществимой как идеал всеобщего довольства и счастья. В одних случаях попытка осуществления утопии привела к теоретической и практической антиутопии. В других, когда посредством «экологических чудес» было достигнуто довольство, оно оказалось вовсе не синонимом счастья, так же, как просвещение вовсе не стало синонимом гуманизма. Человек просвещенный оказался вполне пригоден для массового истребления себе подобных. Накормленный, а не голодный человек, чему мы стали свидетелями во время «студенческой революции» на Западе в 60-х годах, в свою очередь выдумал «хаос и разрушение», по слову Достоевского. Человек, освобожденный автоматизацией от определенной доли труда, оказался беспризорным не только социально (безработица), но и духовно. Все это восходит к имманентным свойствам человеческой природы, и понятно, что наступивший за потрясениями неоконсерватизм или «стабилизационное сознание» не избавляют от проклятых вопросов. Может быть, так кажется моему недостаточно «стабилизированному» женскому сознанию.

Зато обращение к мифу как к способу осмысления очень понятно в этих обстоятельствах. Мифы служат чем-то вроде книг английского правосудия: мировым собранием прецедентов. Мне представляется, например, одним из существенных культурных событий последних лет издание двухтомника «Мифы народов мира». Эту замечательную энциклопедию я клала бы на парту каждому школьнику. Как минимум, она помогает отрешиться от привычного европоцентризма, от шовинизма и приобщает — в терминах мифологии — к универсальным вопросам человеческого бытия. Может

быть, тотальная мифология поможет выйти на планетарный уровень? Может быть, действительно пришло время заглянуть в идеи Вернадского?

Мне хочется здесь привести в качестве микропримера возможного обращения с мифологией ленту «Имя Розы», показанную на XV Московском кинофестивале. Это экранизация романа знаменитого итальянского структуралиста Умберто Эко. В нем есть один любопытный для нас обертон. В картине два человека параллельно расследуют происходящие в монастыре убийства: Вильям с конандойлевским именем Баскервиль идет по пути дедукции, а рядом монах — путем чистой мифологизации происходящего. События на первый взгляд следуют тексту «Апокалипсиса» (как предсказывает монах), но это ложная причинность, совпадения с мифом случайны (как показывает сэр Баскервиль). И, однако,— в этом есть внутренняя ирония — рациональное объяснение не отменяет того, что события в монастыре завершаются по апокалиптическому сценарию, «гибелью всерьез». Рациональная дедукция и миф в каком-то смысле оказываются равноценны перед лицом реальности. Здесь проанализированы два пути, и оба ведут к познанию действительности, и один без другого, вероятно, неполон. Здесь как бы продемонстрирована возможность диалектического сосуществования двух методов. Я с радостью подумала, что можно пойти тем же путем — использовать миф как способ объяснения действительности. Надо понять, что такое миф в анализе действительности, и относиться к нему, во-первых, как к документу эмоции, а во-вторых, как к методологии. Кстати, мне самой пришлось двадцать лет назад (когда это еще не было общим местом) в книжке «Герои безгеройного времени» пользоваться мифологическими структурами для анализа текущего кризиса (судьба клана Кеннеди, например), а заголовок «Мифология технической эры» был удачным и новым оксюмороном. Теперь я стараюсь этого избегать.



А. Плахов

А. Плахов. Давайте попытаемся все же вывести разговор из полемического тупика, который, кажется, обозначился. Что, если взять сейчас интересующую нас проблематику в несколько ином ракурсе. Ведь мифы в жизни и в искусстве существенно отличаются друг от друга, о чем мы пока как бы забывали. Первые слишком часто опираются на темное, дионисийское начало, присутствующее в любой мифологии, опьяняют, деформируют человека, лишают его воли и разума. В искусстве дело обстоит иначе, ибо там происходит пластичное перетекание энергии мифа, что может создавать самоценную художественную реальность. Например, миф об особой судьбе России, который возник в первой половине прошлого века. В начале XX века этот миф уже почти полностью себя исчерпал (сегодняшнее «русофильство» не имеет с ним реальных культурных связей). Но как бы мы ни относились к этому мифу, он оставил нам значительное художественное наследие — великую русскую поэзию от Золотого до Серебряного века ее.

Разумеется, этот пример — исключительный. Но даже и более сомнительные мифы часто претворяются в художественную «вторую реальность», ценность которой, по крайней мере, как эмоционального документа времени отрицать трудно. В частности, фильмы Пырьева. Я в свое время написал работу о кинематографе

И. Пырьева, но напечатать ее целиком не удалось, так же, как не удалось пока опубликовать статью М. Туровской на аналогичную тему, хотя в обеих работах Пырьев вовсе не опровергается, а анализируется именно в плане того, что Майя Иосифовна называет «документом эмоции». А разве не останется такого рода документом 60—70-х годов наша «деревенская проза»?

В свое время, изучая мифотворчество в западном кинематографе, я почувствовал, что невозможно рассматривать эту проблему лишь в рамках культурного сознания Запада, что необходимо подключить социальный и художественный опыт, накопленный в социалистических странах и прежде всего в нашей стране. Но это оказалось тогда невозможно, невозможно даже в качестве узконаучной разработки, потому что сопоставление мифов «у них» и «у нас» слишком многих пугало. Единственную брешь здесь пробила айтматовская литература, но она ассоциировалась не с западным пониманием неомифа, а с феноменом ускоренного развития латиноамериканского романа, питавшегося живой энергией мифа как такового.

Что же касается неомифов, то они, по-моему, связаны не только с проблемами кризисного и стабилизационного сознания.

Согласно Е. Мелетинскому, демифологизация культуры начинается в эпоху Ренессанса и Просвещения, а возвращение к мифу происходит в конце XIX века на почве общего кризиса. Однако ведь сам кризис продолжает, замыкает линию просветительской гуманистической культуры, он из нее вырос и развился. Может быть, миф в наше время есть прежде всего необходимое дообоснование рационального подхода к действительности.

Вспоминаю 60-е годы в их бурном начале — времена моей юности. Тогда один за другим возникали мифы, опиравшиеся на реальные достижения науки и техники. Люди вздохнули после тягот и жертв военного времени, они уповали на быстрый прогресс, на то, что человечеству придут на помощь чудеса науки, мирный атом, йоговская гимнастика, гипноз. Символами времени стали полет Гагарина и атомный ледокол «Ленин», под этими знаками прошло детство моего поколения.

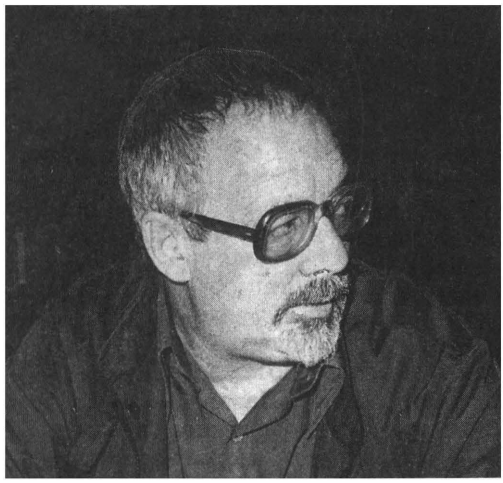
И как быстро обнаружили мы изнанку технократического мифа, поставившую нас перед экологическим кризисом и угрозой «звездных войн». Эта новая апокалиптическая мифология тоже, кстати, сначала была разработана кинематографом.

Но очевидно и то, что если в жизни естественные пропорции между рациональным и мифологическим нарушаются, искусство всегда в первую очередь начинает сигнализировать об этом. К сожалению, такой сигнал слишком часто у нас искусственно глушился.

Работая в конфликтной комиссии Союза кинематографистов, на первом этапе мы столкнулись с фильмами, драматический пик судьбы которых пришелся на рубеж 60—70-х годов.

И оказалось, что большинство этих картин имеет антимофологическую направленность: «Долгие проводы» опровергают сложившуюся под влиянием неореализма апологетику «простых чувств»; «Иванов катер» предупреждает об опасности возвеличивания «делового человека»; «Скверный анекдот» разоблачает миф о народе как радетеле демократии; «Комиссар» вскрывает противоречия между стихией революции и тем, что, вспоминая работы Льва Гумилева, можно назвать «биоэтногенезом». Все эти картины — как и антисталинистское «Покаяние» — вышли теперь на экран.

М. Черненко. У меня вообще складывается впечатление, что в отличие от коллег-историков, исследующих конкретные факты, события и обстоятельства, мы не совсем готовы к такой дискуссии по существу, и прежде всего из-за отсутствия инструментария: у нас нет элементарной методологии, нет навыков исследования антропологии культуры, больше того — понятия



М. Черненко

такого нет. А без этого мифы изучать нельзя, во всяком случае, на серьезном уровне, а не так, как у нас изучаются и развенчиваются мифы буржуазного искусства.

Должен сказать, что я вообще против развенчивания. Почему, собственно, мифы развенчивать, с какой конечной целью? Хорошо еще — не разоблачать... Я не говорю уже о том, что миф — существо вполне мифологическое: отруби ему одну голову, вырастет несколько других. И поэтому мы просто не знаем: а вдруг те разные мифы, о которых мы сейчас говорим, а также и те, о которых помалкиваем, на самом деле есть просто разные головы какого-то одного мифа? И если мы будем их просто развенчивать, то многих вещей, отнюдь не мифологических, не узнаем. Не узнаем прежде всего самих себя, своей истории и истории своего кино, в частности.

Сколько копий ломалось на протяжении минувших десятилетий вокруг историко-революционного фильма, коренного жанра нашего кино 30—60-х годов, в последние годы сильно оттесненного в сторону. Сколько дискуссий вокруг героя этого фильма — пожалуй, наиболее популярного мифа нашего общественного сознания! Этих героев были десятки, если не сотни, выраставших из известной и никем не оспоренной по сей день формулы: когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой... Что это означало в плане драматургическом, сюжетном? Означало, что любой персонаж, как только звала его труба долга, естественно и непринужденно становился героем, то есть мгновенно возносился в измерение мифологическое, очищенное от реалий. А как это выглядело на экране? Странно, неожиданно и на первый взгляд совершенно антимифологично. В самом деле, по нормальной, бытовой логике у такого героя не могло быть подражателей, последователей, сторонников, ибо он в принципе был лишен конкретных человеческих черт, не имел бытовой, семейной, индивидуальной предыстории. Он появлялся в сюжете в окончательной редакции, а точнее будет сказать, он создавал сюжет вокруг себя, для выполнения своей исторической и социальной миссии. И потом он уже не развивался: он, по определению, не мог быть героем в большей степени или в меньшей, не говоря уже о том, чтобы стать антигероем... Такое состояние могло длиться на экране сколь угодно долго, если бы не один фундаментальный канон, как бы обязательный для всего кинематографического употребления: герой не мог остаться в живых, ибо весь смысл его появления и жития как раз и заключался в том, что, выполнив свою функцию, он уходил из реального времени в мифологическое, откуда не так давно появился.

И в этом был вполне серьезный реалистический резон. В самом деле, попробуйте представить себе любого героя историко-революционного фильма — Чапаева, Щорса, Котовского, Лазо, Свердлова — в мирное время... То есть по жизни, по правде, это совсем не трудно, но по искусству, по драматургии их невозможно представить себе в той прозаической реальности 30-х, скажем, годов, которую открыл нам в фильме «Мой друг Иван Лапшин» Алексей Герман. Их несоединимость с обыден-

ностью не позволила бы им вписаться в драматургию нежитийного характера, просто в ней жить...

Вот рядом со мной сидит классик нашего кино Леонид Захарович Трауберг. Надеюсь, он позволит мне назвать в качестве примера трилогию о Максиме, снятую в те же годы, но как бы совершенно из другой мифологии. Принципиальная отличность ее героя заключается в том, что он «гомо вивус», живой человек. Иначе говоря, Максим был не только творцом истории, он был частью ее и, завершив свою историческую миссию, вполне мог позволить себе жить дальше, пользуясь плодами рук своих.

Чем же объяснить, с точки зрения традиционного нашего киноведения, этот парадокс, это противоречие внутри жанра? Да нечем. А вот с точки зрения антропологии культуры, с точки зрения науки, изучающей мифологическое сознание в обществе, а следовательно, и в искусстве,— существуют одновременно разные мифологии, постулируемые и спонтанные, официальные и народные. И чем выше в обществе коэффициент единства по всем вопросам политики, этики и эстетики, тем дробнее его мифологическое сознание.

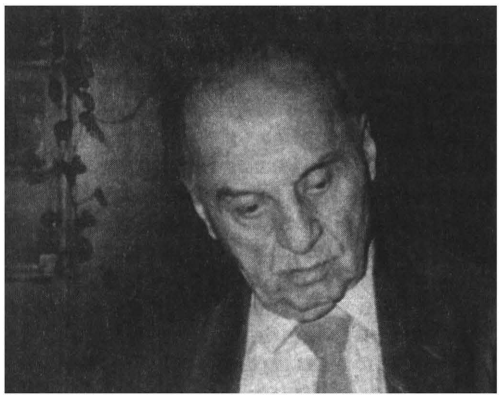
И тут совершенно не обойтись без новых инструментов исследования применительно к случаям более сложным, внутренне противоречивым. Хочу привести только два примера, ничем не связанных друг с другом, в чем-то даже полярных.

«Коммунист» Юлия Райзмана, сюжет которого, как и подобает в классическом историко-революционном фильме, группируется вокруг персонажа, пришедшего из мифологии «низовой», спонтанной. Что я имею в виду? То, что Василий Губанов и есть тот «любой, каждый» человек из народа, к которому и обращается история, призывая стать героем, и который этим героем, естественно, становится. Казалось бы, жить ему и жить, пусть в измерении былинном, но вполне при этом реальном, жизненном... Во всяком случае, это позволила бы мифология народная. Ан нет, ситуация оборачивается вдруг своей противоположностью (эта формула — «мифологема-оборотень», имеет, мне кажется, право на существование), и герой, у которого, исходя из эстетики фильма, нет ровно никаких причин, чтобы погибнуть, обрекается на участь мифологемы из совсем другой мифологической системы, обрекается на такую же гибель, к которой изначально приговаривались персонажи мифологии постулируемой... Так вот, откуда это, зачем и с какой целью? На эти вопросы традиционное киноведение ответить не может прежде всего потому, что не хочет и не захочет... А без этого ответа мы вряд ли поймем многие глубинные процессы в нашем кинематографе второй половины 50-х — первой половины 60-х годов.

И второй пример. Даже назвать страшно, столько вокруг него накопилось хулы и хвалы за минувшие десятилетия! Это — «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера. Исследование этого произведения является сегодня просто-таки жизненно необходимым не только для киноведа, хотя здесь оформились практически все мифы нашего кинематографа, функционирующие по сей день, но и для историка, социального психолога, социолога, политолога и т. д. и т. п.

Л. Трауберг. Эрмлер несчастнейший человек. Он свято верил во все то, что делалось вокруг. А теперь оказалось, что творил, как было приказано. В его судьбе надо серьезно разбираться, так же, как и с Эйзенштейном, которого мы очень любили и уважали, но сколько же он внес путаницы в наше отечественное киноведение!

А теперь я хочу сказать о том, как воспринимаю все происходящее здесь. Откровенно, ожидал худшего. Мне очень и очень интересно все, о чем говорится. Без всяких скидок и без комплиментов. Мне интересно слушать. Это вопросы вопросов. В частности, они касаются и кино. Но вот беда — кино их не касается.



Л. Трауберг

Сегодняшнее кино лежит как бы вне круга тех проблем, о которых сейчас идет речь. Оно словно вообще не доросло до них. Когда я начинаю проверять свое прошлое, то мне становится страшно, что Высшие курсы режиссеров и сценаристов, в создании которых принимал участие и я, уже первых людей выпустили не очень хорошо подготовленных философски, но все-таки стремящихся создавать большие картины. Я не буду называть фамилии. Вы все их знаете. А дальше все пошло на убыль. Уже начинаются новые мифы, новые персоны, новые герои. Я не хочу на них ворчать, я никогда не ворчал на молодых людей, но я их побаиваюсь, потому что сделать хорошую картину — это не большой товар. Большой товар — это делать большие, значительные картины. А таких картин я не вижу. И когда я задаю вопрос: почему это происходит? — находится ответ: виновато время.

Было много даровитого, талантливого, созданы величайшие ценности. Я говорю не только о науке, о промышленности, не только о том, что выстрадала Советская страна. Я говорю и о том, что было много пронзительно интересного в искусстве. Но воспитали-то людей однобоко. Вот и в кинорежиссуре сказывается почти полное отсутствие глубокого мировоззрения, недостаток философского осмысления действительности.

Не обязательно ставить философские картины, писать философские статьи, как писал их Эйзенштейн. Существует ведь и практика, творчество художников, которые одновременно являются и философами. Шекспир, Достоевский, несомненно Толстой... И дело не в великих именах, а в способности и готовности художника вкладывать в образы философское, вскрывающее глубинные жизненные закономерности содержание.

В последнее время я часто вспоминаю театральную постановку «Ревизора» 20-х годов Игоря Терентьева. Как вы знаете, пьеса кончается тем, что выходит на сцену жандарм и говорит: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе...» Так вот, дверь открывалась,и... входил Хлестаков. Это был финал. Мы минуту сидели в тягостном молчании, а потом разразились аплодисментами.

Я с интересом и с искренним наслаждением сейчас многое смотрю и читаю. Но относительно кино у меня все-таки есть, может, чисто профессиональное опасение: не появился бы вместо Ревизора Хлестаков, да чего там — может появиться даже тот капитан, который его обыграл...

Сдвинуть дело с мертвой точки можно в кино только с режиссерами, умеющими мыслить. Жаль, что нет Андрея Тарковского, он был очень смутный, но невероятно интересный художник.

В. Киселев. И все-таки как ни трагична судьба Тарковского, он сумел реализовать себя, сказать, то, что в данный момент хотел, должен был сказать. А как было в 30-е годы? В литературе, например, мы знаем, что, несмотря на культ личности, жесточайшую цензуру, лагеря, были Платонов и его антимиф — «Котлован», Мандельштам и погубившее его стихотворение о Сталине, были Булгаков, Ахматова, Пастернак, наконец, Замятин, который впервые в художественной литературе, задолго до Орвелла, в романе «Мы» отразил

вот этот казарменный коммунизм, который был идеалом тех же троцкистов, Сталина. А что было подобного в кинематографе? Были ли попытки (я понимаю, что этого не могло быть на экране) обратиться к страданиям миллионов, попытки противостоять натиску мифологического сознания, пытался ли кинематограф и в те годы сигнализировать о диспропорциях в общественном сознании?

М. Черненко. Есть легенда о том, что режиссер М. Дубсон (поставивший фильм «Граница») в середине тридцатых годов пытался сделать картину, более или менее реалистичную, о строительстве Московского метрополитена. Следов этой картины не осталось ни в одном архиве — нет ни сценария, ни кусочка пленки! Думаю, что в кинематографической системе, которая существовала в 30-е годы, всякие практические попытки создать антимиф были изначально обречены. Кинематографист сам понимал, что с подобной идеей даже идти нельзя.

Я не думаю, что Платонов носил «Котлован» в издательство, что Булгаков хотя бы один из вариантов «Мастера и Маргариты» предлагал издателю. Они заранее знали, что это — «на потом». Кинематографист не может думать, что это — «на потом». Он работает «на сейчас».

Л. Трауберг. Позвольте мне дать справку. Дубсон после картины «Граница», которую очень высоко оценил Горький, хотел работать с ним. Вопрос заключается в том, что мы до сих пор не знаем, как изменилось отношение Алексея Максимовича к Сталину в 30-е годы. Мне тогда приходилось встречаться с Горьким. И, по-моему, у него были настроения, которые могли бы предопределить тогда написание и появление сценария для Дубсона. Ничего не вышло. И Дубсон стал сразу ставить какой-то аляповатый сценарий о герое воздуха.

А. Плахов. Пожалуй, самый известный пример — «Бежин луг» Эйзенштейна: попытка проникнуть в суть мифа о Павлике Морозове. Снятый Пудовкиным в начале войны фильм «Убийцы выходят на дорогу», по мотивам Брехта, не вышел на экраны, поскольку предлагал более глубокий анализ мифологии фашизма, чем того требовала «злоба дня». Мы в конфликтной комиссии до него еще не добрались, он лежит на полке и до сих пор как бы не существует. В угоду Лысенко уже после войны не был принят первый вариант довженковского фильма о Мичурине «Жизнь в цвету», который реально уже не существует. Вот три примера, которые показывают, чем кончились попытки крупнейших мастеров от стихийного мифотворчества перейти к анализу мифа.

Л. Трауберг. Не пытаясь кого бы то ни было оправдать в данном случае, хочу только сказать, что с мифами люди вообще не любят расставаться, и это всегда очень болезненный процесс — во всех странах. Хочу привести один конкретный пример. В Севастопольскую кампанию некий англичанин по фамилии Реглан решил сделать «красивый жест» и послал 500 молодых английских всадников на русский редут. Как пишет Лев Толстой, «плакали русские солдаты, стреляя в эту кавалерию». Всех до единого расстреляли. Реглана произвели в лорды, Теннисон написал ура-патриотическую поэму »Атака легкой бригады». А в 1936 году Майкл Кёртиц поставил одноименный фильм, который представлял собой такую мифологизацию происшедшего (куда там «Великий гражданин»!), стыдно смотреть! Когда же в 1968 году Тони Ричардсон обратился к этой истории и в своей ленте с тем же названием попытался разоблачить этот миф, показав, что Реглан был зверь и изувер, а молодые люди погибли ни за что,— его уничтожила вся пресса в Англии. Картину, правда, выпустили, там иначе нельзя. Я это говорю к тому, что мы не одиноки...

Х.-Й. Шлегель. Между прочим, миф способен к самоотрицанию, будучи

поставлен в иной исторический контекст. У нас есть такой опыт: когда молодые люди требовали показывать им фашистское кино, мы решили показывать эти фильмы в клубах и сопровождать их дискуссиями. И оказалось, что сегодня фашистское кино работает против мифов «третьего рейха».

А. Плахов. А что?.. Это интересная идея. Может быть, нам стоит в порядке эксперимента выпустить в клубный прокат колоссы сталинской мифологии, о которых теперь не любят вспоминать: «Падение Берлина», «Великое зарево», «Клятву» и документальную картину о похоронах Сталина «Великое прощание».

Но опять-таки не с целью развенчания или разоблачения, а, как говорит Мирон Маркович Черненко, с целью изучения мифологических механизмов.

Диалектического постижения требуют мифы прошлых лет и от киноведения. Не пора ли нам, скажем, попытаться классифицировать мифологические модели социалистического кино. Черненко уже говорил о модели историко-революционного фильма, он же занимается своеобразной мифологией «партизанского фильма», которая получила развитие во многих социалистических странах и особенно в Югославии. Можно выделить национальный романтический польский миф, который в классическом виде присутствует в творчестве Анджея Вайды, некоторые мифы венгерского кино представлены в творчестве Миклоша Янчо и т. д.

Если говорить о советском кино 30-х годов, то возможно даже составление неких мифологических цепочек: Москва — огромная Мекка социалистического мира, с духовно-монументальным центром в виде Сельскохозяйственной выставки (вспомним фильм «Свинарка и пастух») и с подземным царством московского метро.

Изучение киномифологии необходимо не только для того, чтобы проникнуть в прошлое, но и для того, чтобы яснее понимать сегодняшний день кино. Ведь миф, ставший фактом искусства, входит на правах «второй реальности» в художественную память и активно взаимодействует с актуальными образными решениями.

На кинофестивале в программе ПРОКа, к примеру, я посмотрел короткометражный фильм «Метро», поставленный студентом ВГИКа О. Морозовым. Полная тревожной значительности музыка Шостаковича сопровождает в этой картине обыденные сцены жизни нашего метрополитена. Но кинозал замирает в напряжении, когда на экране на станции «Кировская» появляется в затемнении почти черный бюст Кирова, и затем спуск по пустому вечернему экскалатору... Здесь мифология метро вступает в эмоциональное взаимодействие с современными историческими оценками.

А как развивается современное мифотворчество в нашем кино?

Вот только несколько достойных в этом смысле внимания объектов, представляющих разные мифотворческие опыты и свидетельствующих о существовании и сегодня общей тотальной мифологической основы в нашем киноискусстве, связанной, кстати, и с мифологическими началами мирового кино, мировой культуры.

Фильмы В. Меньшова «Москва слезам не верит» и «Любовь и голуби» с их апологией семьи корреспондируются с известными тенденциями американского кино, в котором еще так недавно бродили по дорогам неприкаянные «беспечные ездоки» и «полуночные ковбои», да и женщины, бросив семьи, искали правду, а теперь... Теперь эти неприкаянные герои и героини слились в конфетном экстазе у семейного очага, и культ «новых» ценностей прославляется теми же режиссерами, которые еще лет пятнадцать назад слыли контестаторами. Русский вариант мифа «земли и крови» представлен в фильмах Е. Матвеева.

Необходимо упомянуть и такого авторитетного режиссера, как Сергей Соловьев, создавшего своеобразный «интеллигентско - комсомольский» миф («Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой»). Это — ностальгическое оплакивание духовных традиций интеллигенции, восходящих к Пушкину, Лермонтову и Толстому, контрастирующих с мироощущением сегодняшних подростков и все же гармонично (по концепции режиссера) перетекающих в живописную красивость мизансцен и композиций, созидающих «новую духовность».

Мифологично в некоторых своих аспектах и творчество крупнейших авторов современного советского кино — Германа, Иоселиани и Тарковского.

Если говорить о Тарковском, то мне кажется, что, сформировавшись в эпоху конца 50-х — начала 60-х годов, с ее иллюзиями и мифами, он не разделял их и поэтому очень резко пошел вперед. В частности, я вижу это в фильме «Солярис», где научно-фантастическая проблематика была переосмыслена как современная духовная драма. Режиссер позволил себе усомниться в перспективах, связанных с развитием техники. Будучи, безусловно, очень русским художником, Тарковский не верил и в русофильский миф, доказательством чего стал «Андрей Рублев», до сих пор подвергающийся нападкам «хранителей» русских традиций. Что касается новых мифотворческих тенденций, нараставших в его поздних фильмах, то они нуждаются в подробном и тщательном изучении. Во всяком случае мне ясно одно: в структуре его произведений работает общий закон художественного творчества, творчества больших художников; развенчание одних мифов сопровождается созиданием других.

В. Киселев. Если говорить о последних картинах Тарковского, то здесь, по-моему, особенно очевидно, что мы все-таки путаем идеалы с мифами. А нужно проводить разграничение между идеалом и мифом. Миф, конечно, может служить действительности, но чаще всего он не способствует разрешению реальных противоречий, а как бы узаконивает их в качестве данности, не говоря уже о тех случаях, когда противоречия в искусственно насаждаемом мифе оказываются вовсе снятыми. Идеал же никогда не совпадает с реальностью и, всегда оставаясь драматически, а то и трагически недостижимым, стимулирует движение, духовную активность и в конечном счете преодоление сиюминутных проблем и противоречий.

Ю. Давыдов. Я тоже не думаю, что миф есть самоценная, абсолютная величина вне оценочных критериев. Другое дело, что мы эти критерии не можем выдвинуть и уяснить, зацикливаясь на противоборстве частных тенденций. Ну, скажем, на столкновении так называемых почвенников с западниками. Конечно, выявлять эти тенденции нужно. Каждая из них должна была заявить о себе. Но зацикливание рождает опасность перманентного противостояния двух противоположных мифов. Как в свое время остроумно сформулировал философ Михаил Александрович Лифшиц: «Мы видим два подхода: один — еврейский либеральный, другой — казацкий черносотенный» — и унес решение этой проблемы в могилу.

Но на самом деле мы видим внутри этого столкновения и за пределами этого столкновения другой, третий подход. И если бы меня спросили: «Кто ты?» — я бы ответил: «Я не западник и не почвенник, я — нравственник». Моя почва — это нравственность, нравственность общечеловеческая, та, которая имеет под собой уже и некоторые постулаты, связанные с новым мышлением (мы, философы, их с энтузиазмом восприняли и сейчас осмысливаем), а именно: онтологический постулат, дающий возможность выстраивать некоторые критерии и оценки. Этот постулат — бытие человечества, самосохранение человечества. Как высшее

требование, предъявляемое к нам, и как высшая ценность — он задает и некоторую иерархию. И исходя из этого постулата, мы получаем возможность обоснованной нравственной оценки тех самых различных мифов, которые запутались не только потому, что они расходятся с реальностью. Трагедия в том, как сказал Н. Бердяев, что «в XX веке любая социальная утопия, любой социальный миф реализуем». Значит, критерий практики не работает?

В современных условиях любое социальное мифотворчество реализуемо. И тогда возникает вопрос, существенный как для социального мифотворчества, так и для художественного, которое часто инициирует первое или, наоборот, копирует,— чем мы будем мерить мифы, эту замкнутую структуру, которая внутри себя критериев нам предложить не может. Миф уже нельзя разоблачать, сопоставив его с реальностью. Каждый политик может сказать: «А я наберу миллион людей и реализую свои идеи: тогда попробуйте сказать, что они не соответствуют практике». Пример: Полпот показывает нам очередную утопию, которую можно осуществить.

Значит, мы стоим на рубеже выхода за пределы той точки зрения, которая здесь была выражена как самая модная, самая последняя, но в то же время и самая безвыходная: всё — миф. И чтобы идти дальше, надо еще миф построить. Может быть. Но при одном условии: если у него будет постоянный официальный оппонент. Этот постоянный официальный оппонент и есть нравственность.

С этих позиций мы можем правильно оценивать и искусство прошлого, и наши прошлые периоды — сталинский, какой угодно другой — и, главное, можем оценивать основной миф, от которого многое зависит и который в разных вариантах выступает все время: за что-то должен нести ответственность целый класс, целая нация, целая этническая единица. Вот они, мифы! Здесь совпадают, с одной стороны, мифы рационалистического западного толка, работающие на понятие класса, который надо уничтожить, а с другой — почвеннические: этнос, с которым надо справиться.

И вот на исходе XX столетия мы благодаря опыту приходим к онтологической этике человечества.

Вот мотив, который везде назревает и который характеризует «стабилизационное сознание» в несколько ином смысле, чем мы привыкли (консерватизм, реакционность). Нет, стабилизационное сознание — это то сознание, к которому пришел Маркс, но не в начале, а в конце жизни. В начале жизни он говорил о нравственности — «полицейский внутри нас», о морали — «бессилие в действии».

Это было его отношение к морали и нравственности. Но когда он столкнулся с Бакуниным и целым рядом идей левого анархизма, допускающих использование любых сил, вплоть до деклассированных элементов, когда «борьба рабочих за свое освобождение заменяется всеразрушительными актами героев уголовного мира»,— Маркс сказал: «Простые законы нравственности и справедливости должны стать высшими законами в отношениях между народами».

Поздний Маркс отменил Маркса-романтика в пользу Маркса-этика. И мы в нашем сознании в XX веке прошли целый цикл. Мы довели романтизм до предела и сейчас осознаем пределы этого мифологического типа сознания. Он-то и оказался кризисным типом сознания.

Мы везде начинаем искать некоторые онтологические корни нашего бытия, но бытия человечества в целом.

В этом та главная идея, с которой, на мой взгляд, мы можем уже в преддверии третьего тысячелетия ставить вопрос о мифе.

Литературная запись М. Оленевой

Свободная тема

Татьяна Москвина

Отечественные заметки

И может быть, плоды моих горестных заблуждений послужат кому-то счастливым уроком.

●

Понятие «духовный образ нации» принадлежит к числу оголтело романтических, в отличие, скажем, от «национального характера», поддающегося, говорят, даже и научному изучению.

Но всякое романтическое ведь имеет в себе хоть зернышко реализма.

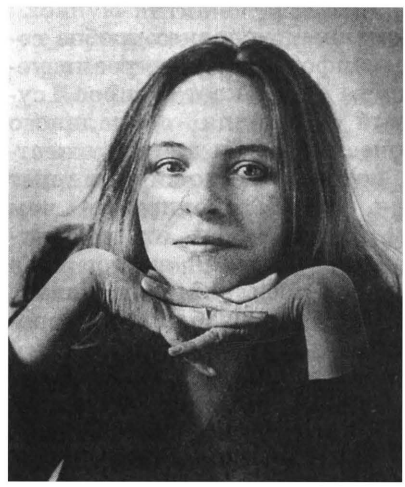
«Духовный образ нации», по моим наблюдениям, есть целостный художественный образ, возникающий в результате совокупных усилий культуры.

Как правило, он отлично чувствуется и усваивается, объясняется же куда менее определенно. При достаточном знакомстве с какой-либо национальной культурой в ее историческом развитии, всегда появится некий цельный образ при слове «Франция» или «Англия», или «Япония». Закрепить же этот образ — задача невероятно трудная и чреватая всякого рода ошибками, банальностями, произвольными обобщениями...

Потому будем довольствоваться быстрыми и, может статься, неожиданными взглядами, а к концу разговора, может, чуть-чуть и приблизимся к какому-то знанию о предмете — современной России.

●

После очередного просмотра «Андрея Рублева» поразилась словам, на которые раньше не обращала внимания. Эпизод «Нашествие». Татары



врываются в город. Вот один из жителей поднял защитную дубину и тут же опустил, разглядев стоящего перед ним врага: «Братцы! Да вы же русские!» «Я тебе покажу, сволочь владимирская...» — отвечает тот.

Пожалуй, никогда не доводилось яснее понимать, что есть «период феодальной раздробленности».

«Местное сознание», при всей естественности и даже обаянии (люблю не отвлеченную химеру, а то, что знаю — свой кусочек земли), может при соответствующих обстоятельствах обернуться дикой и преступной стороной. Этим самым — «Я тебе покажу, сволочь владимирская».

Не грозит ли оно нам?

Пожалуй, пока все-таки нет. Бродят-ходят, не дают покоя сопрягающие, скрепляющие идеи и чувствования. Скрепляет и переживание общей драмы, совместное стояние на краю.

На таком краю возникают образы, подобные тому, что появился в одном из стихотворений Юрия Кузнецова.

В нем поэт живописует сильный, огромный дуб, чья внутренность давно сгнила.

Изнутри он обглодан и пуст,
Но корнями долину сжимает.
И трепещет от ужаса куст
И соседство свое проклинает.

Поэт мог и не предполагать возникающих у меня ассоциаций. Но мне они кажутся очевидными.

Величавый дуб. «Обглодан и пуст», а все-таки величав, все-таки дуб, а не какая-нибудь там карликовая березка. Могучий и исключительный — на фоне «долины ровныя». И куст не зря трепещет.

И на краю в дремучей чаще горьких сомнений и рефлексий, ощущения все те же, мысли и слова — те же. В отчаянном болезненном стихе — равно как в тревожном песнопении. Величавая, могучая, исключительная, небывалая.

●

Тут остановимся.

Несомненно, в иерархии отечественных жанров патриотическая песня занимает высокое и почетное место, как ода в классицизме. Объяснение в любви к величавой, могучей, исключительной и небывалой Родине есть право и обязанность художника, высокая миссия искусства в целом и настоящая основа массовой культуры, понимаемой в ее действительном смысле.

Каково происхождение этого жанра?

В поисках ответа я взялась за чтение имеющихся в нашем распоряжении сборников русских народных песен.

Результат меня, по меньшей мере, изумил.

Мне не удалось найти особенно заметных следов патриотической песни. Народ не пел ни о своем величии, ни о своей исключительности.

«Ты прощай, прощай, Ростов, славный городочек, с частыми кабаками!»

Разливалися все болота, все луга,
Растворилися все трактиры-кабаки,
Порасстроился Питер-город и Москва,
Вот хорош Питер, Москва очень широка...
Уж ты батюшка мой, Ярославль-город!
Ты хорош, славно сам построен,
Лучше Киева, лучше Питера,
Лучше матушки каменной Москвы...

И так далее. Самым патриотическим в современном смысле слова является утверждение, что «Пареж славный городок», да есть получше «Парежа» — «все в нас каменная Москва».

Подобные хвалы родному городу и месту, трогательные и очень простодушные (поскольку слава города зависит, например, от наличия в нем хороших кабаков) — капля в море народной песни. Это море шумит-поет нам о другом — о жизненном цикле простого человека, о превратностях его судьбы, о его любви, радости, горе. О его доле, наконец.

Повторю: в народном самосознании не существует понятия о своем величии и своей исключительности. Тот, кто рожден с естественной мыслью — «за морем веселье, да чужое, а у нас и горе, да свое» — есть часть целого, целому никак не противопоставленная.

Совсем иная картина получается от чтения текстов патриотических песен, скажем, 50—80-х годов нашего столетия. Здесь человек выделяется из целого, помещается как бы напротив своей Родины, внимательно ее рассматривает и доказательно объясняет, за что, собственно, он ее любит (я имею в виду именно массовый поток таких произведений, не единичные образцы индивидуального творчества).

Во первых — «здесь проходила юность моя».

Во вторых — «ты хороша, земля моя родная» (перечисляются поля, луга, озера, просторы и т. п.).

В третьих — «золотое раздолье, вольно дышится тут», «здесь, под небом под звездным,я счастливо живу». Живи автор этих строк несчастно, то, стало быть, еще неизвестно, был бы риторическим или нет вопрос, поставленный в одной из песен: «изменю ли тебе я, другие края полюбя?». А так — баш на баш, люблю тебя — живу счастливо...

Притом эта магическая, заклинательная, неестественная напряженность (верю! люблю! славлю!) старательно стилизована под лирическое излияние простой народной души.

Однако натужные, искусственные, специальные «патриотические» усилия (не сам патриотизм! Надеюсь, понятно, что речь не об этом) абсолютно чужды народному сознанию. Во всяком случае, тому, что было раньше.

А теперь?

●

Наверное, нет большой нужды доказывать, что народное творчество и массовая культура есть вещи противоположные и враждебные друг другу. Для меня это аксиома.

Большой наивностью было бы считать, что массовую культуру навеяло нам западным ветром, что она у нас не слишком значительна и связана только с некоторыми явлениями последних лет, скажем, с эстрадизацией театра или развлекательным кинематографом.

Массовая культура заключает нас в крепкие свои объятия чуть ли не с колыбели. Если вы сомневаетесь, то загляните в методички для утренников в детском саду, в буквари, учебники родной речи и пособия по внеклассному чтению, сценарии массовых празднеств и содержание торжественных концертов и т. п.

Да здравствует Родины мирное небо!
Да здравствует море растущего хлеба!
Леса, и сады, и большие поля!
Да здравствует наша родная земля!

Это читают и пятилетний малыш, и пятидесятилетний народный артист. И казалось бы, что тут может вызвать возражение? Кто в самом деле не желает мирного неба, моря растущего хлеба, здоровья лесам и полям родины?

И тем не менее в этих «многотиражных», колоссально распространенных заклинаниях заключена многотиражная ложь.

Она будет особенно видна, если разместить ее на фоне того, что реально происходило с лесами, полями и реками нашей родины, с ее городами, культурными ценностями и людьми искусства. Очевидно, напряжение влюбленной в Россию души должно было в этих заклинаниях и разрешиться, чтобы на реальную родину уже мало что оставалось.

В безличном пространстве этой массовой культуры человеческая жизнь, отдельная, личная, неповторимая,— переставала существовать.

Человек становился абстрактной единицей в числе других абстрактных единиц (рек, озер, лесов, полей) — и с десятикилометровой высоты того самолета, на котором эта массовая культура создается, он уже был неразличим.

Эта массовая культура направлена на то, чтобы человек сызмальства приноравливался прятать свое личное живое нутро в одежды мнимостей, научился принимать требуемые формы и растворяться в магических заклинаниях.

Приноровился? Научился? Растворился?

Теперь зайдем с другой стороны.

В 1987 году на ленинградском фестивале самодеятельных рок-групп где-то ближе к концу произошло нечто вроде скандала.

С отвращением описывали потом некоторые газеты, как на сцену вылез долговязый, в тельняшке панк. Он плевался, ругался, курил, грубил, что-то хрипел — короче говоря, всячески оскорблял эстетические чувства воспитанной аудитории.

Но сочли, что это было правильно и хорошо, поскольку таким гласным

образом возмутительный панк разоблачил сам себя и все увидели, что ничего интересного запретный плод из себя и не представляет.

А вот давайте послушаем и его, ужасного панка:

Ясень к земле клонится,
Как моя душа,
Снова в холодильнике
Нету ни шиша.
До получки маленькой
Мне четыре дня.
Не ходите, девушки, замуж за меня!
Мне четыре дня.
Не ходите, девушки, замуж за меня!

Особенно хорошо это, до слез пронзительное — «до получки маленькой мне четыре дня...» Всерьез полагаю такую песню образцом подлинного народного творчества.

Дело тут не в использовании каких-то фольклорных образов или интонаций. Здесь индивидуальность претворена в лирический монолог простого (ни шиша) русского (ясень — душа), советского (до получки маленькой) современного (холодильник) человека, задушевно и с юмором рассказывающего нам о своей немудреной жизни. Все искренне, естественно — никакими специальными средствами не добьешься этой «фольклорной» шероховатости, несовершенства. А что мудреные формы принимает нынче русская душевность, заворачиваясь аж в оболочку дикого эпатажа, так не диво — ведь невдалеке маячит пресс массовой культуры, если пройдется — может, и не раздавит: уж очень твердо.

И этот человек, что из песни,— он, конечно, ничего не имеет против того, чтобы леса и холмы, и родные поля здравствовали. Но петь его тянет о другом.

О доле своей.

●

Идея национальной исключительности и национального величия есть идея всякой и любой империи. «Тому в истории мы тьму примеров...» Если эти идеи не имеют или теряют свое господствующее положение, значит, нация не имеет или теряет значение империи.

●

В семидесятых годах прошлого века два гения сотворили два художественных мира, тесно связанных с их национальной философией и мнением о национальном характере. Это «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина и «Снегурочка» А. Н. Островского. Город Глупов — и Берендеево царство.

Власть в Глупове изначально враждебна населению — губит ли она его в поисках крамолы, потакает ли его врожденному свинству. От одного безумия к другому — так движется история Глупова, и движется к катастрофе. Градоначальники сделаны из особого материала, заставляющего позабыть не только о разуме, но и вообще о какой бы то ни было человечески постижимой норме.

При особенной, восторженной любви к Щедрину, которого Островский называл библейским пророком, пророком по отношению к будущему (желающие могут проследить, что именно сбылось из пророчеств Щедрина,— выйдет неплохая книга), щедринское решение вопроса о движении национальной судьбы не могло удовлетворить драматурга. И поэтический образ прарусского народа из «Снегурочки» является, конечно, полемическим и дополнительным по отношению к народу «Истории одного города».

«Берендеево царство» Островского — иной, не сатирический взгляд на мир русских верований и чаяний. Жизнь берендеев, при всей ее натуральности и красочности, есть составляющая некоего трагического целого. Ведь пьеса заканчивается гибелью Снегурочки и Мизгиря, а разве гибель главных героев свидетельствует о благополучии мироустройства? — но все-таки зависят берендеи от мудрого царя и всевластного Ярилы-солнца, а не от безумного произвола разнородных мерзавцев.

«Да, трагично, но не бессмысленно»,— словно говорил Островский.

Традиция щедринского отношения к вопросу о движении национальной судьбы имела довольно обширное про-

должение. Щедрин был математик русской жизни, открытые им величины описывал с максимально возможной ясностью, и неплохо, густо населена его «математическая школа». Все последующие сколь-нибудь примечательные сатирики и фельетонисты — исключая, конечно, тех невинных зубоскалов и сочинителей комических куплетов, которых у нас тоже почему-то торжественно величают «писателями-сатириками» в надежде убедить нас, что это-то и есть сатира,— все они, разумеется, имели перед глазами город Глупов.

«Снегурочка» Островского выродилась в какую-то немыслимую сусально-карамельную пошлость. Что в кино (где ее ставили несколько раз), что в детских спектаклях драмтеатров, что в опере (минус музыка) — все те же залихватски хохочущие берендеи, слащавый Лель, царь с приклеенной бородой, Снегурочка, трактуемая на манер Золушки, декоративные леса и этнографические пляски.

Пошлость, съевшая обаятельнейший из национальных мифов, конечно, не насытилась одною только «Снегурочкой». Она создала обширную эстетику, которую я бы условно назвала эстетикой «русского сувенира».

Все, чего днем с огнем не сыщешь на просторах нашей родины, разбухшее от постоянных денежных инъекций, разрумяненное, как старуха миллионерша: самовар в сапожках и трехметровом кокошнике под ручку с медведем на коньках и — ложкой по лбу матрешке!

Русский сувенир... Специально выращиваемые якобы «народные голоса», отличающиеся особой крикливой пронзительностью. Сарафаны, шитые золотом, в которые облачились бы охотно фрейлины на придворный маскарад. Счастливая улыбка на лице диктора, объявляющего: а сейчас русский танец!!!

«О боги, боги мои, яду мне, яду...»

Эстетика «русского сувенира» — наш собственный родной доморощенный кич — угнездилась в основном в своих особенных жанрах, слабо, в общем-то, затронув литературу, кино или театр. «Жестокий романс» Э. Рязанова или «Очи черные» Н. Михалкова все ж таки подпорчены сентиментальной оглядкой на титанов и ностальгией по русской душевности, хотя и выраженной в формах куда менее крепких и убедительных, чем кичевые.

Объясняется это, наверное, либо подавляющим воздействием русской культуры, либо недостаточным осознанием собственного призвания. Впрочем, в данном случае я, как и Василий Белов, полагаю, что все впереди.

●

Уродство таких кинолент, как «Русь изначальная», «Легенда о княгине Ольге», «Ярослав Мудрый», «Василий Буслаев» и т. п., вовсе не в том, что они далеки от исторической правды. Ума не приложу, для чего кинематографу дублировать миссию популярных исторических сочинений.

Историческая правда должна быть там, где ей полагается быть, то есть в трудах историков.

Плохи эти фильмы оттого, что не выполняют своего назначения, ибо, занимая твердое место в массовой культуре, этого места не оправдывают. Если мальчишки, во дворах играют в Фантомаса, а не в Василия Буслаева — фильм никуда не годен. Область национальных мифов, легенд и преданий есть либо основа индивидуального художественного творчества, либо источник крепкого «маскульта». Экран между тем заполнен уродцами, представляющими собой пошлые карикатуры на некогда существовавший колосс — «Александра Невского» С. Эйзенштейна.

Слабые, вялые, неэнергичные, непоследовательные взаимоотношения с национальной мифологией (она как будто и не чужая и не родная). Едва-едва хватает энергии не жалконький маскарад — румяна для нервически истощенных лиц актрис, изображающих «русских красавиц», и щипцы для завивки волос «русских богатырей».

●

Несколько лучше дела обстоят с идеей о том, что Москва слезам не верит. Это куда ближе и роднее, чем борьба русских богатырей с хазарами и печенегами, про которых приходится строить смутные догадки, точно ли их надо не любить и не есть ли они тоже будущие члены СЭВ.

Личная жизнь простого, превозмогающего частные и общие трудности человека, обласканного впоследствии судьбой, и тому подобная «русская америка» имеет, по-моему, довольно блестящие виды на жительство.

Мысль о возможности индивидуального преуспеяния несмотря ни на что заключает в себе немало теплой, оптимистичной и вполне культурообразующей энергии. Произведениям, созданным на данную тему, обеспечен приятный интернациональный оттенок и здоровая конкуренция на мировом рынке.

●

Интересно, что в нашем календаре только один праздник не связан никак с исторической жизнью государства — Новый год.

●

В «Советской России» недавно опубликованы письма Дмитрия Кабалевского к музыковеду В. Малову. В частности, композитор с гневом и болью пишет о том, как чудовищно звучат народные песни в современных аранжировках, как уродуют и убивают народную песню под аккомпанемент электрогитар.

Действительно, может статься, современные «обработки» старинных песен большей частью вульгарны и оскорбительны для слуха серьезного композитора.

Но приходит и другая мысль — а что, если для настоящего, точного самовыражения народной души в ее современном состоянии нужно именно звучание электрогитар?

Режиссер Сергей Овчаров обратился к изучению народной смеховой культуры и преподнес нам плоды этого изучения в фильмах «Нескладуха» «Небывальщина» и «Левша». Эти симпатичные, искренние фильмы пришлись по сердцу многим эрудитам, но, как кажется, широкая публика не вполне узнала собственную смеховую культуру. Может быть, потому, что она, за редким исключением, выглядела как-то музейно-этнографически, мало сопрягалась с современной своей ипостасью. Недаром наибольшее оживление публики вызывали эпизоды «Левши», впрямую пародирующие современность.

●

Теперешние утомительные и многословные разговоры о «культурных традициях» полны самых произвольных утверждений. На любой вкус. «Наша литература всегда», «русский театр всегда», «русская поэзия всегда» — и к любому из этих заявлений можно добавить прямо противоположное.

Правильно, русский театр всегда стремился к высочайшему духовному напряжению и способствовал добру, правде и красоте. Точно так же русский театр всегда был облегченно-развлекательным и всячески потрафлял пошлым и низменным вкусам аудитории (если, конечно, не взять да и не вычеркнуть из памяти обтянутые лосинами ножки Варвары Асенковой). Совершенно верно, русская литература всегда пестовала и пропагандировала идеи социальной справедливости. Но она же подчас отказывалась принять эти идеи.

Разбирая недавно стихотворение одного молодого поэта, посвященное изображению полового акта, критик Л. Баранова-Гонченко уничтожила его на том основании, что оно противоречит целомудренной традиции русской поэзии. Стих-то из рук вон как плох, но без труда можно сыскать в русской поэзии и нецеломудренную традицию, даже и весьма богатую.

●

Какие-то таинственные намеки и зловещие слухи о возрождении в на-

шей культуре «славянофильских» концепций полагаю явным недоразумением. И тени их не сыщешь сегодня. Я, во всяком случае, знаю только один, да и то анекдотический пример некоторого «панславизма» — это фильм И. Масленникова «Ярославна, королева Франции».

Там славяне помогают будущей королеве на ее пути к укреплению Руси, неславяне злобствуют и вредят, а особняком стоят варяги, будущее историческое местоположение коих в системе врагов и друзей нации авторы фильма, видимо, не слишком отчетливо поняли. Там и лихая песня исполняется, с припевом: «Братья-славяне!»

Можно было бы сделать некоторые сопряжения известной части нашей косноязычной и с детства не выговаривающей больше половины букв «русофильской» публицистики — только не с Аксаковым, скажем, а исключительно с кругом идей, обретающихся в книге Н. Я. Данилевского «Россия и Европа».

Эта книга — катехизис русского шовинизма 80-х годов прошлого века. Автор ее — характернейшая фигура для русской литературной жизни, вечно (и по сию пору) производящей этаких наполеонов без войска, глав парламента без парламента и лидеров оппозиции без оппозиции. Лишенные возможности влиять на реальную политику, эти наполеоны пишут книги — в том числе и романы, а то и пьесы, все пытаясь что-то присоветовать властям, как правило, удивительно глухим к их проектам и трактатам.

Предлагаю читателям цитату из книги «Россия и Европа»: «Русский народ может быть приведен в состояние напряжения всех его нравственных и материальных сил, в состояние, которое мы называем *дисциплинированным энтузиазмом* (здесь и далее курсив мой.— *Т. М.*) — волею его государя... А 80-миллионный народ, способный по единственному слову главы своего и представителя прийти в состояние дисциплинированного энтузиазма,— есть сила, которой мир давно уже или даже вовсе еще не видал».

Что, нравится вам эта картина? Тот, кто пленился ее мощью и блеском, кого восхищает дисциплинированный энтузиазм народа, встающего по единственному слову, заметил ли он, что автора сих фраз не интересует — а ради какого дела встает этот народ? правое ли это дело? а какова сущность воли его главы?

Данилевский восторженно упивается самим принципом связи народа и государя. Отчего же этот принцип и то состояние, в которое может быть приведен народ (славное выражение: может быть приведен) не обеспечили триумфа империи?

Сегодня, рассматривая картины, изображающие русский народ разных времен, мимо этой «кисти» Данилевского проходишь, опустив голову. Уж больно дорогой ценой пришлось оплатить иные приливы «дисциплинированного энтузиазма».

●

«По-Вашему, русский народ самый религиозный в мире: ложь! Основа религиозности есть пиетизм, благоговение, страх божий. А русский человек произносит имя божие, почесывая себе задницу»,— так в письме к Гоголю однажды и навсегда отчеканил Белинский. И все-таки гадать насчет степени религиозности русского народа можно было бесконечно, но, слава богу, наступило время зримо и наглядно ее, эту степень, обнаружившее. Народ-богоносец с таким удовольствием ломал церкви и жег чучела попов, что вопрос стал малодискуссионным надолго, если не навсегда.

Атеизм расчистил почву, во-первых, для себя самого, а во-вторых, для феноменальной религиозной всеядности. Атеизм как культурообразующий принцип возможен, но стал ли он таковым в действительности?

К нашему времени атеизм — на фасаде, плоды религиозной всеядности — в подполье, а на поверхности смесь полного безразличия со

смутной тоской по «чему-то такому».

Ясноглазый рационализм оказался несносен для тех, кто на каждом шагу сталкивался с могучей и разнообразной неразумностью жизни

Молодой некрещеный мир валит на Пасху, не дожидаясь, когда же комсомол займет его досуг «большим, настоящим делом». Впрочем, все пошло в ход, и Христос, и Будда, а, по-моему, неплохие перспективы и у Даждьбога с Ярилой-солнцем, хиромантия и астрология, Ольха и Кролик (Кот?), все-все, что не от мира сего, на чем печать тысячелетий, — все сгодилось.

Представляете себе, например, черкасовского академика Дронова, справляющего уму непостижимый год Тигра? Или баталовского Гусева, жадно читающего свой гороскоп?

Впрочем, оставим вульгарные формы расплаты за вульгарный материализм.

Тоска может иметь пошлые виды самовыражения, оставаясь притом наиблагороднейшим чувством. Тоска говорит нам все-таки не об упертости в свое корыто или пароксизмах «дисциплинированного энтузиазма». О волнении души говорит она и о жизни духа, смертного ли, бессмертного...

Это она, тоска, пела голосом Высоцкого, глянула глазами Шукшина, дала нам «Сталкера» Тарковского и «Серсо» Васильева — добавьте сюда те имена, что милы вам самим.

Драгоценные свидетельства неослабевающего духовного напряжения нации были пропитаны, насыщены ею — сильной и чистой тоской.

●

Сравнивая между собой лица кинозвезд тридцатых, сороковых, пятидесятых, шестидесятых, семидесятых годов, видишь, как постепенно исчезает улыбка в качестве основной эмоциональной краски лица. И смысловой «центр тяжести» перемещается с нижней части лица на верхнюю, на глаза.

Возьмем несколько фотографий и разместим их так: Орлова и Алейников — Чурикова и Янковский. Заметили?

К семидесятым годам улыбка все чаще возникает в качестве контраста, а то и парадокса, она бывает неожиданна, затруднена. Как отважно смеется Гурченко, защищаясь смехом от горечи жизни и невзгод. Высоцкий, Даль, Солоницын, Петренко, Янковский — сколько хмурого, тяжелого, печального, тревожного в их лицах...

Прежняя улыбка, роскошная и великолепная, улыбка образца тридцатых, вспыхнула на экране совсем недавно — это улыбка Игоря Скляра.

Нет, не модная песенка о Комарове сделала его любимцем публики, а улыбка, получившаяся вовсе не из идеи исторического оптимизма и не по той тяжкой обязанности, которую несут перед нами эстрадные певцы. Эта улыбка получилась из капитала природной молодости, неподдельной веселости и ощущения того, что жить, в общем, можно. Эта эмоциональная волна естественным образом совпала с подспудными настроениями, что гуляют в толще людских глубин. Совпала на один такой момент. Совпала, послав точный сигнал о накоплении возможностей для опять-таки «русской америки», в какой-то мере — о желательности ее.

●

«Русская америка». Улыбчивые молодые люди, профессионально делающие дело «до и после полуночи». *Я люблю буги-вуги.* Почему вы нас никуда не ведете? — спрашивает Очень Мрачный Человек у популярного исполнителя легкомысленных пустячков. «Я не хочу врать»,— отвечает тот. *Я танцую буги-вуги.* Известный режиссер заявляет, что пора искоренить нерентабельное кино! *Я люблю буги-вуги, я танцую буги-вуги каждый день.* После заседания райисполкома отведено пять мест для уличных художников в городе Ленинграде. *Буги-вуги каждый день.* Рок-музыканты — за доверие! На снимке: Джоанна Стингрей и Борис Гребенщиков. *Ах, белая панама.* Наш коррес-

пондент: Как вас принимали в Париже? Марк Захаров, главный режиссер театра имени Ленинского комсомола: отвечает. *Роскошная панама.* Первый советский видеофильм «Как стать звездой» не будет последним. *Ох, мама, мама.* Начинающие писатели должны публиковаться за свой счет — утверждает знаменитый критик Лев Аннинский. *Рок-н-ролл, танцуют все рок-н-ролл.* Вы только что видели эмблему всесоюзного конкурса видеоклипов, проходившего в городе Таллине. *Суббота есть суббота.* Как вы относитесь к благотворительности? — спросили мы у народного артиста СССР, участника первого благотворительного концерта. *И я чего-то жду.* Благотворительность — прекрасное слово. *И не спеша по городу — буги-вуги каждый день, буги-вуги каждый день.*

●

Если читатель меня еще не покинул, то в награду вот ему еще один осколок на тему «духовный образ нации», который мне удалось разыскать в жажде всеобъемлющих и цельных ощущений вопроса.

В литературе достаточно распространен образ разрушенного муравейника — метафора человеческого общежития после испытанного им сильного бедствия. Вот, скажем, слова Льва Толстого: «...трудно было бы объяснить причины, заставлявшие русских людей после выхода французов толпиться в том месте, которое прежде называлось Москвою. Но так же, как, глядя на рассыпанных вокруг разоренной кучки муравьев, несмотря на *полное* уничтожение кучки, видно *по цепкости, энергии,* по бесчисленности копошащихся насекомых, что *разорено все,* кроме чего-то *неразрушимого, невещественного,* составляющего всю силу кучки,— так же и Москва, в октябре месяце, несмотря на то, что не было *ни начальства, ни церквей, ни святыни, ни богатств, ни домов,* была тою же Москвою, какою была в августе. Все было разрушено, кроме чего-то невещественного, но могущественного и неразрушимого» («Война и мир»).

Теперь тот же образ — в интерпретации одного из лучших, на мой взгляд, писателей современности — Владимира Маканина: «...огромная муравьиная гора была смыта, снесена, напоминая внешним видом разорванную собаками старую большую шапку, клочья которой валялись там и здесь.

В муравейнике осталось *лишь основание*: большой и пахучий круг темной зелени; муравьишки там были, ползали, и пусть вода уже спала и тот поток, что снес и разрушил, ушел в сторону, они ползали все еще *испуганные, медленные; лишь некоторые* на спинах своих *подтягивали* сюда *новую землицу*, а даже и новые травинки, в тихой надежде, что все на свете поправимо. Вероятно, они не представляли, *какая потеря и какая утрачена высота,* и это незнание, возможно, было их благом... Их было даже не жаль; в трагедии неуместна жалость: их было мало, верующие в судьбу, кто порожняком, кто с грузом, муравьи торопились по дорожкам, которые были давно забыты, так как на глубине этих путей (в основании муравейника) жили слишком далекие и *слишком уже забытые их предки*» («Голубое и красное»).

При том, что мне тихая, исступленная мрачность этих горько-искренних строк дороже сотен тысяч жизнерадостных томов, все-таки снова и снова в мыслях возвращаешься к словам Толстого: «все было разрушено, кроме чего-то невещественного, но могущественного и неразрушимого».

Возвращаешься, потому что более возвращаться — некуда...

Ленинград

А. Петров
«Самый большой друг детей товарищ Сталин»

«Соцарт»

«Это — не живопись», — говорят художники-традиционалисты. «Это вообще не искусство», — утверждают наиболее решительные специалисты по спасению мира красотой. Старающиеся быть объективными «веды», искушенные в современном искусстве и специфической терминологии, сухо констатируют: «Это — «соцарт», то есть искусство, оперирующее теми или иными стереотипами окружающей нас жизни и не скрывающее своей иронии и сарказма».

Представленные здесь произведения созданы в 80-е годы. Тем не менее по аналогии с «полочными фильмами» многие из них можно отнести к новой «полочной живописи», которая с трудом пробивает себе дорогу в выставочные залы. В кинематографе подобный изоряд встречается не часто. Художники же, не включенные в многоступенчатое кинопроизводство, уже пытаются избавиться от груза стереотипных образов, навязанных историей и современностью. К формуле Чернышевского: «прекрасное есть жизнь» они могли бы смело прибавить слова Рильке о том, что прекрасное — это ужасное в безопасной степени.

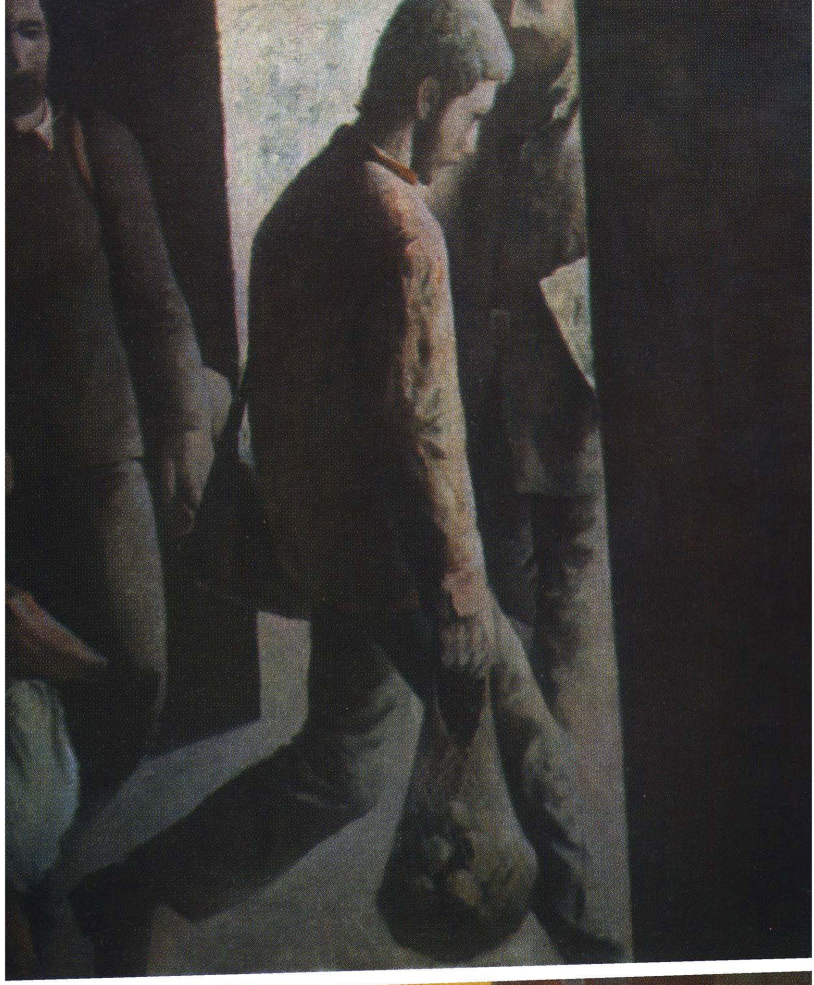
Вильям Мейланд, искусствовед

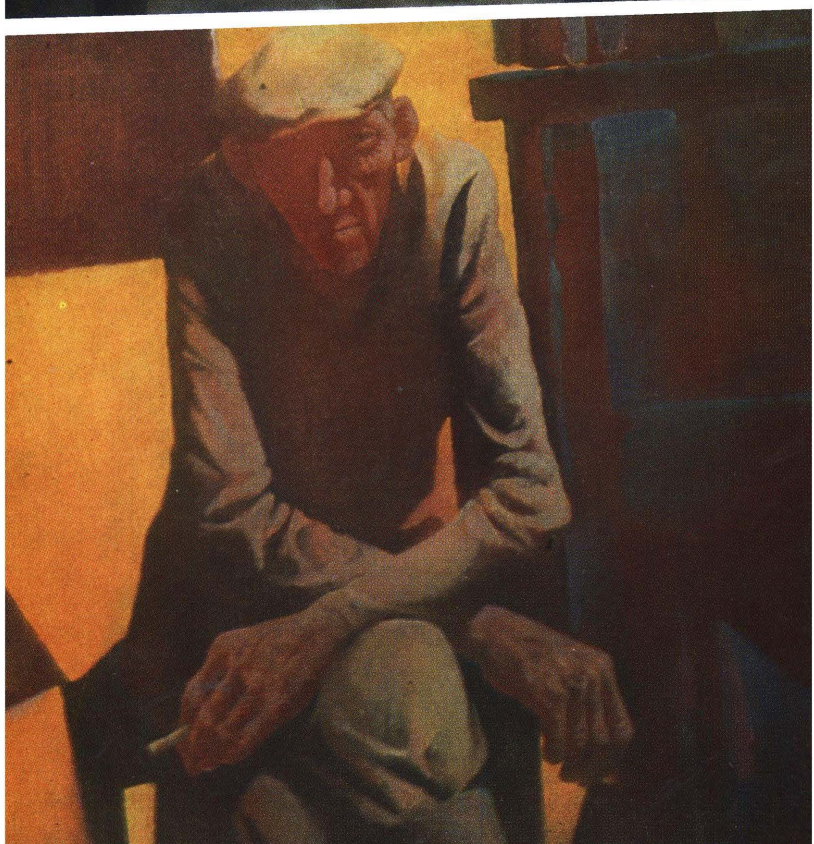
Слева
«Радость моя»
Внизу
И. Лубенников
«Улица»

Справа вверху
К. Сапегин
«Переход»
Справа внизу
«Дядя Вася»

На последней полосе вверху
Л. Табенкин
«Дождливый день»
На последней полосе внизу
«В троллейбусе»

Фото Б. Головченко





Разборы и размышления

В. Шмыров

Про зрение

Судьба фильма молодого режиссера Юрия Кары «Завтра была война» складывается, кажется, благополучно. Фильм заметили зрители, доброжелательно отрецензировала критика, два коллективных патрона картины, стоявшие у ее истоков,— ВГИК и киностудия имени М. Горького,— свободно расправили плечи: былое банкротство компенсировано фильмом на актуальную тему. К тому же в ударные сроки. Короче, перестройка набирает силу...

Я не случайно начал с констатации успехов. Сказать о них стоит не только потому, что прошло достаточно времени со дня выхода фильма на экран и его судьба уже не может не учитываться более поздними разборами, а главным образом потому, что одноименная повесть Бориса Васильева, появившись за три года до картины, таких лавров не получила. Более того, наши ведущие критики жестко оценили художественное несовершенство повести — Игорь Дедков в «Новом мире», Наталья Иванова в «Вопросах литературы»... Любопытный парадокс.

Он тем более любопытен, что в тех обстоятельствах — шел 1984 год — повесть, кажется, разумнее было поддержать. В ту пору, как известно, всякое приближение к обстоятельствам эпохи «культа личности» было нежелательным, блокировалось всеми возможными способами. И повесть Б. Васильева была, пожалуй, из немногих литературных произведений, обратившихся к нашей больной памяти после уникального случая с публикацией трифоновского «Дома на набережной». Но, как ни странно, Трифонов-то и не позволял «осторожничать», поддерживать «за тему». «Мешала» его зоркость, глубина его проникновения в довоенное прошлое. Впрочем, не буду упрощать ситуацию. Ведь и в сегодняшних условиях и критике литературной, и критике кинематографической не всегда просто быть беспристрастным эстетическим судией. А может быть, фильм просто поднялся над недостатками повести, и время — куда более предрасположенное к правде, чем в момент написания произведения, — позволило режиссеру внятно проговорить то, что Васильев недоговаривал?..

Да нет, фильм с почти ученической добросовестностью следует за повестью, не сбиваясь на модное ныне своеволие. Хотя, конечно, нововведения есть. К примеру, изменилась мотивировка дела Люберецкого (В. Заманский), большевика с дореволюционным стажем, а к началу действия повести и фильма — ответственного работника. В повести он был безвинно арестован за хозяйственные просчеты. Этот явный эвфемизм картина легко вскрывает, как пакет с вышедшим для распечатки сроком. И на экране появляется изобличающая политический арест сцена ночного втор-

---

«Завтра была война» (по мотивам повести *Б. Васильева*). Сценарий *Б. Васильева*. Постановка *Ю. Кары*. Оператор *В. Семеновых*. Художник *А. Кочуров*. Звукооператоры *Л. Вейтиков, И. Строканов*. Киностудия имени М. Горького, 1987.

жения в дом Люберецкого незнакомцев, которые уводят героя. Но этого, пожалуй, все-таки слишком мало для того, чтобы говорить о существенном заострении проблем, заданных первоисточником.

И нельзя сказать, что кинокритика вовсе не заметила упрощения исторических событий. Заметила, но нашла этому привычное объяснение: фильм и не претендует быть документом времени, скорее это лирическая исповедь, романтический портрет поколения, которому пришлось вынести на своих плечах тяготы грядущей войны.

В самом деле, и Дедков, и Иванова в своей суровой отповеди словно прошли мимо того обстоятельства, что события повести Б. Васильева излагаются от имени совсем пожилого человека — директора школы, уцелевшего в бурях времени. А уж рассказчику трудно не быть субъективным. И почему в самом деле настроения молодых героев картины — старшеклассников — должны быть обязательно адекватными переживаемой эпохе при всей ее трагической исключительности?

Почему задача воссоздания неповторимого романтического мироощущения, гармонизировавшего в сознании людей, тем более молодых, горячих, образ противоречивого времени, менее достойна, чем реконструкция истории как таковой?

В кино, да и не только в кино, память о прошлом, пережитая лирически, личностно, как принято писать сейчас, без «установки на эпичность», к тому же оформилась в целое направление — «ретро». На том, кажется, и сошлись все писавшие о фильме: Ю. Кара снял «ретро».

И действительно: обилие сладкоголосых танго, фокстротов полосатые майки, праздничная, «воскресная» атмосфера улиц, эфир, заполненный исключительно Изабеллой Юрьевой и Вадимом Козиным, — все это культивировалось «ретро»-кинематографом в восприятии довоенного прошлого с завидным упорством.

Фильм, вобрав в себя эти быстро сформировавшиеся штампы, вроде оказался во власти — отдадим ей должное — традиции вполне «благородных кровей». В общем, как сформулировано в «Советском экране», молодой режиссер «не пытался изобрести новый кинематографический язык», а хотел «научиться пользоваться старым».

Но пойдем дальше. Связь с «ретро» не может быть обеспечена одним внешним сходством, как и само оно не сводится к преображенному лирическими воспоминаниями быту. При всей своей декоративности, при всех абажурах и лимузинах, есть в «ретро» и тайная пружина.

Говоря о застое в кино, мы редко это понятие конкретизируем. А спроси прямо: что имеется в виду, и выяснится: серый поток, упала посещаемость и т. п. Все это более или менее верно, но, может быть, еще вернее идти от вершин? Может быть, наш застой выразится прежде всего в том, что понадобилась система эвфемизмов — будь то производственный фильм в лучших своих образцах или стиль «ретро», чтобы все-таки оставаться субъективно честными?

На каких же основаниях наши отношения с историей будут складываться теперь? «Завтра была война» и благожелательная реакция кинокритики на этот фильм — один из возможных ответов на вопрос. Каков же ответ? В чем его суть?

Умильность «ретро», хоть и представленного без внешнего шика и проработки деталей, выражена в фильме Кары последовательно. Но частный случай предстает в картине во всей своей откровенности и самоценности.

Попытка же совместить мелодраматическую интерпретацию прошлого с «новой жестокостью» (скажем, в сцене ночного ареста) не открывает подлинного масштаба и драматизма истории, а лишь вводит в заблуждение. Исторические уточнения существуют не по законам социально-психологического анализа, а по законам ностальгических воспоминаний.

«Завтра была война».

Может даже показаться, что фильм «Завтра была война» восполняет главную, хоть и, оговорюсь, художественно не оправданную претензию к «Покаянию» Т. Абуладзе. Фильм Кары как будто конкретен и впрямую показывает события, а не подсовывает им библейские ассоциации, так раздражающие тех зрителей, что истосковались по «голой правде».

Социологи отметили, что «Покаяние» чем дальше от центров, тем меньший имеет резонанс, и этот факт не может не настораживать. Попробую предвосхитить сравнительный анализ зрительского успеха «Покаяния» и «Завтра была война»: там, где не доработает «Покаяние», свое возьмет фильм Кары, несущий, так сказать, зримую информацию о времени. Но только радоваться ли этому? Ведь конкретизация событий в данном случае прочно связана с их опрощением.

Фильм начинается с раздевания юной героини Зиночки (Н. Негода) перед зеркалом и, значит, робкого осознания в себе юным существом каких-то не предусмотренных жестким распорядком жизни перемен. Трогательно? Красиво? Но что этот эпизод — в системе фильма?

Может быть, эвфемизм — и тогда мы прочитаем в этой сцене нечто большее. Ну, скажем, стремление авторов показать несовместимость героев с казарменным регламентом, сталинским порядком, антигуманным законом? Фильм как будто не чужд этой перспективы. Но если следовать логике событий, то никакого зазора между существовавшей жизненной системой и мироощущением героев авторы не обнаруживают, ибо разрешение возникающих в фильме конфликтов: арест Люберецкого, травля и самоубийство его дочери, исключение из партии директора школы — не требует выхода за пределы данной системы, возможно внутри нее.

Ну, скажем, основной конфликт фильма, связанный с темой попранного массовыми беззакониями достоинства человека. На естественно возникающий вопрос — кто виноват? — фильм дает весьма неожиданный ответ. Главной виновницей так называемых «последствий культа личности» окажется недалекая и истеричная учительница Валендра (В. Алентова), потребовавшая от Вики Люберецкой (Ю. Тархова) отречения от отца, а не, скажем, мать Искры (Н. Русланова), изнемогающая от яростной борьбы с оппортунизмом. Наверное, с точки зрения юноши или девушки из дружного довоенного 9-го «Б», который представил нам фильм, действительно Валендра, визгливая Валентина Андроновна, и только она повинна в гибели Вики. Для чего же тогда нам намекают на беззакония и произвол, если так и не дают ощутить весь трагический разрыв между догматическим мышлением времени и истинным, исторически выверенным пониманием происходящих событий? Только для того, чтобы несколько осовременить, на новый лад декорировать мелодраму в стиле «ретро»? Так получается?

Ведь если всерьез, то скорее Валендра — жертва, хотя и из тех, втянутых в механизм репрессий, кто готов был не только помочь, но и забегал вперед. Что же касается героев, которые в каком-то смысле стоят у руля, то они как бы ни при чем: они все понимают и, сжав зубы, терпеливо ждут окончания беззаконий. Вот директор школы, судя по всему, герой гражданской войны, выступает на школьной линейке. Праздничная, приподнятая атмосфера, взволнованные лица ребят — Искры (И. Черниченко), Шефера (С. Столяров), Ландиса (Р. Овчинников), Вики — и под стать общему настроению речь о служении родине, об отношении к женщине, великом праве любить и великом праве ненавидеть. Только почему-то о священном по тем временам праве ненавидеть герой С. Никоненко говорит без явного воодушевления, на заметном понижении голоса.

То же и с Люберецким. Его рассуждения о презумпции невиновности, фактически отнесенной тогда и практикой судопроизводства, и всем общественным укладом жизни к проявлениям буржуазной демократии, опережают свое время лет эдак на пятьдесят. Ведь даже теперь мы пытаемся утвердить эту самую презумпцию не без труда. Опять «романтизация»?

А героиня Н. Руслановой? Поначалу можно даже подумать, что она — из настоящей исторической жизни. Но ее непримиримость, ее взвинченность в значительной степени являются некими эмоциональными абстракциями. И, наверное, поэтому выглядит неубедительно, когда мать Искры, резко сменив логику поведения, вдруг «включается» в спасение Люберецкого. То есть, надо полагать, несмотря ни на что отказывается верить в то, что Люберецкий враг.

Именно условность и ностальгический флер, а не интерес к реальной истории являются законодателями в фильме Ю. Кары. Доказательство тому и последовательно смикшированные взаимоотношения героев с внешним миром. Ведь он выглядит на экране предельно «обезлюдевшим»: почти нет в фильме учителей или родителей с отголосками чужих, не попавших в поле фильма драм. Даже самая острая сцена ареста Люберецкого строится на общем плане, без конкретики лиц, жестов, отношений.

Да, словно утверждает фильм, время от времени кого-то несправедливо сажали, да, случалось, что недальновидные учительницы, упреждающие органы НКВД, доводили кого-то из своих учеников до самоубийства или заставляли отрекаться от родителей. Но все это не так уж и страшно, так как в основном ребят окружали люди, уже тогда понимавшие, что пройдет время и партия разберется с нарушителями социалистической законности.

В 60-е годы появилось немало

«Завтра была война». Ландис — Р. Овчинников, директор школы — С. Никоненко

Искра — И. Черниченко, Зина — Н. Негода

сделанных на эту тему картин, в которых честные, все понимающие коммунисты противостояли мелким жуликам и проходимцам, по одному только стечению обстоятельств, надо полагать, оказавшимся у власти. Но прошло время, партия разобралась — чего ж еще желать?.. Даже в одной из лучших картин тех лет «Председатель», где главенствовала фигура Егора Трубникова, противостоявшего произволу, но и оставшегося частью того времени, вдруг появлялся подтянутый секретарь обкома — не первый пока, а второй, который чуть ли не подмигивал, ободряя главного героя: мол, братец, потерпи, придут скоро наши, вот тогда заживем...

Но теперь мы уже знаем, что на деле Тухачевского есть подпись Блюхера, что Раскольников выступал в свое время против Михаила Булгакова. Чего же будет стоить наше сегодняшнее очищение, если трагедия сталинских лет опять возникнет на экране как цепь случайностей, не свя-

занных с более сложными общими процессами и функционированием государственной системы, утвердившейся при Сталине и не изжитой вполне и по сей день?

А ведь в фильме Ю. Кары происходят именно драматические недоразумения и трагические случайности. Как ни парадоксально, к финалу герои приходят как бы освободившимися от драматических страстей. Начинается война, и ребята, вчерашний бунтарский 9-й «Б», отправляется на фронт.

Однако так ли однозначно просто все было? Разве трагические обстоятельства военной истории — отступление 41-го года, окружения, унизительные проверки и лагеря для тех, кто попал в плен часто не по своей вине,— не были связаны с теми трагическими «недоразумениями» и «случайностями», о которых идет речь в фильме? Можно ли не видеть этой связи, что конфликты, зародившиеся в 30-е, война не списала, не разрешила, да и не могла разрешить, что герои, в том числе и герои картины, беззаветно и честно отдавшие свои жизни на фронте, подчас не зная того, гибли без реальной, объективной на то необходимости. Осознать это, если угодно, тоже долг памяти перед погибшими. Но нет этого осознания в фильме «Завтра была война».

Нет, не о прозрении здесь стоит вести речь, а о нормальном историческом зрении, которому мешают старые шоры.

Разговор о фильме «Завтра была война» продолжает режиссер Юрий Кара

«Завтра была война» — это объяснение в любви всех создателей фильма поколению 1925—1926 годов рождения прямо со школьной скамьи ушедших на фронт, а в живых их по статистике после войны осталось только трое из ста...

Работа над фильмом началась для меня в 1984 году, сразу после выхода одноименной повести Бориса Васильева в журнале «Юность». Сначала я снял несколько сцен («Искра и мать») в рамках курсовой работы, а затем доснял еще часть сцен как дипломную работу. В сумме получилось семь частей, с которых и начался долгий, изнурительный путь к той картине, которая и вышла на всесоюзный экран.

Сразу же хочу напомнить о времени, когда создавалась основная часть картины, точнее о той «эпохе безвременья», когда любые попытки сделать что-либо выходящее за рамки дозволенного пресекались в зародыше, то есть еще на стадии сценария. Мне повезло в том смысле, что картина создавалась практически в обход тогдашнего вгиковского руководства, а лишь с санкции на запуск моего мастера — Сергея Аполлинариевича Герасимова, которому я и посвятил этот фильм.

Наверное, я был бы более уверен в себе, если бы знал, что в это же время в Грузии Тенгиз Абуладзе снимает «Покаяние», но я не знал об этом, и единственными моими соратниками были съемочная группа и актеры. Создавать фильм о периоде «культа личности» оказалось делом чрезвычайно сложным, ибо практически никакой информации ни в литературе, ни в прессе, ни в кинофонде не было.

Снимать фильм о прошлых веках все-таки, наверное, проще, ибо нет живых свидетелей тех лет. Совсем другое дело, когда свидетелей много. Но тот страх, который был посеян событиями 30-х годов, еще жив.

Некоторые сейчас «раскрылись», но многие до сих пор не очень-то верят в нынешние демократические перемены, опасаясь рецидивов репрессий для излишне «разговорчивых».

Атмосферу того времени приходилось нащупывать, вытягивая из очевидцев правду «клещами». Это уже потом, после одного из просмотров ко мне подошли два еще довольно крепких старика и тихо сказали: «Мы в вашем фильме представлены, как бы точнее выразиться, людьми в «кожаных тужурках»... Но должны заметить, что и тогда среди нас многие понимали эту дикую несправедливость и, поверьте, страдали, для многих это было настоящей трагедией».

Мы предвидели, что реакция на фильм не может быть однозначной: ведь не все пострадали, сохранились и те, кто строчили по ночам доносы. Сохранились сторонники такого способа делать себе карьеру за счет поливания грязью ближнего и ныне. Система ведь очень проста: если ты не самый высокий в шеренге, а хочешь быть таковым, то, чтобы стать им, надо всего-навсего убрать тех, кто выше тебя: по росту ли, по уму или по таланту. И эта система функционировала по всей стране снизу доверху. Всех пострадавших мы не знаем, но лучших, таких, как Киров, Косарев, Тухачевский, запомним навсегда. Много сейчас вышло фильмов, публикаций на эту тему, но очень жаль, что «презумпция невиновности» до сих пор не стала для нас непререкаемой. Ведь именно ссылки на буржуазность ее давали возможность спокойно убирать «умников», а их в шеренге оказалось немало. Но пришла беда: недооценили Гитлера, на носу — война. Срочно понадобились «умы». Что делать? Кого успели, вернули. Но их, таких, как Туполев, Королев, Рокоссовский, в живых остались единицы. Тем больнее и трагичнее, на мой взгляд, финал фильма, когда ребята приходят к вернувшемуся Люберецкому. Возвращение этих единиц лишний раз доказало всю бессмысленность и несправедливость многочисленных жертв, нелепость выдвинутых обвинений, что эти люди «враги народа». Ведь это надо было додуматься до таких слов — «враги народа»!!!

Стараясь скрупулезно воссоздать быт, обстановку того времени, мы даже на стол Люберецкому поставили модели самолетов со стола авиаконструктора Андрея Туполева.

Особенно тщательно мы вместе с актерами пытались воссоздать противоречивую, двойственную психологическую атмосферу того времени — с одной стороны, радости шумных праздников (в частности, Дня авиации), а с другой — животного страха за каждое неверное слово. Особенно это видно из поведения матери Искры (актриса Н. Русланова), столь резкой и властной по отношению к своей дочери, ибо за слова сомнения или, казалось бы, невинную заметку Искры в стенгазету мать ждал, возможно, даже не строгий выговор, а арест с непредсказуемыми последствиями. Поэтому она, стараясь уберечь дочь, воспитывала ее в соответствующих тому времени «шорах». Ее дом уже превратился в огромную казарму, которой пытались сделать и всю страну. Но разве суть социализма — это казарма?! Вопрос мог бы показаться риторическим, если бы у этой точки зрения, основанной на якобы «спартанском быте» вождя, не было достаточного количества сторонников.

Диалектичность образа прозревающей Искры (актриса И. Черниченко), понявшей, что окружающая жизнь, оказывается, не обязательно должна быть только черно-белой, а как раз цветной, полнокровной — один из основных стержней картины. Именно в беседах с Люберецким Искра поняла, что быть честной нужно не по приказу, ибо приказ могут отдать и нечестные люди, а только по велению собственной совести. Для этого прежде всего надо уметь думать, не отучаться самостоятельно мыслить.

Мне повезло, что на роли отца и дочери Люберецких удалось пригласить истинных интеллигентов — В. Заманского и Ю. Тархову, ибо трагедия 30-х годов и состояла в планомерном уничтожении интеллигенции. В образе же Сашки Стамескина (Г. Фролов) меня в первую очередь интересовала тема предательства, тихого предательства человека, молчаливо взиравшего со стороны на произвол по отношению к семье Люберецких.

Наверное, нынешние произведения литературы и искусства являются как бы учебниками по истории «белых пятен» жизни нашей страны. Это и немудрено, ведь такого предмета, как «история», до начала 30-х годов в наших школах вообще не существовало. А новые учебники как раз и содержали огромное количество «белых пятен», ибо настоящая история страны в них была во многом фальсифицирована.

Самое страшное, что людей под страхом репрессий отучали мыслить. Мыслить, чтобы правильно оценивать то, что происходило вокруг.

Великий Инквизитор в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского говорил, что правду знает лишь он один, полуправду —

его окружение, а народу — правда не нужна.

Б. Брехт предупреждал: «Вы, кто возводите Ильичу памятники в десять метров на крыше Дворца профсоюзов, не забывайте, что у него в ботинке дырка бедняка,— это все помнят». Но это не смущало тогдашнюю «инквизицию». Они отгораживали себя от народа огромными памятниками, портретами и в их тени «правили бал».

В период «культа личности» следствием отсутствия элементарной гласности стали массовые репрессии, в годы «застоя» — коррупция, хищения в фантастических размерах. Произволу властей «эпохи безвременья» посвящен мой второй фильм — «Воры в законе», снятый по мотивам рассказов Фазиля Искандера.

Сейчас фильм «Завтра была война» вышел на всесоюзный экран, получил признание, отмечен главными призами на кинофестивалях в Испании, Польше, специальным призом жюри в ФРГ. У нас в стране ряд его создателей удостоен золотых медалей имени А. Довженко за лучший фильм 1987 года на героико-патриотическую тему.

Но еще свежи те горькие воспоминания, когда после первых просмотров был вынесен жестокий приговор: «Это никому показывать нельзя. На эту тему фильм не нужен».

И неизвестно еще, как сложилась бы судьба фильма, если бы главный редактор Госкино СССР А. Н. Медведев[1] не взял в то время на себя смелость и ответственность принять картину.

Поэтому я хочу поблагодарить всех тех, кто до конца верил и боролся за существование картины о том легендарном 9-м «Б» из замечательной повести Б. Васильева, ведь фильм создавался для сегодняшней молодежи, потерявшей во многом и морально-нравственные, и социальные ориентиры.

«Когда я смотрела Ваш фильм — я задыхалась,— написала мне в письме зрительница Е. М. Авербух.— Со мной впервые было такое. И потом еще два дня я не могла выйти из странного состояния — одновременно тяжелого и взвешенного. Меня удивила реакция ребятишек в зале (и своего сына тоже — полууличного семиклассника) — они сидели притихшие. Значит, и они почувствовали что-то для себя важное.

Мне кажется, что Ваш фильм поможет заполнить нашим подросткам (хоть частично) те страшные пустоты в их душах, которые вызвала наша же неискренность с ними и с самими собой».

Слишком многие школьники начала 40-х погибли на фронтах Великой Отечественной войны, но их душевное благородство и чистота остались жить и воплотились в тех честных людях в партии, в народе, в искусстве, без которых были бы невозможны те долгожданные перемены в жизни страны, которые мы сейчас переживаем.

[1] А. Н. Медведев — с 1987 года первый заместитель председателя Госкино СССР.

Разборы и размышления

Владимир Турбин

«Арзамас» в кинематографе, или Несколько слов об именинах Мафусаила

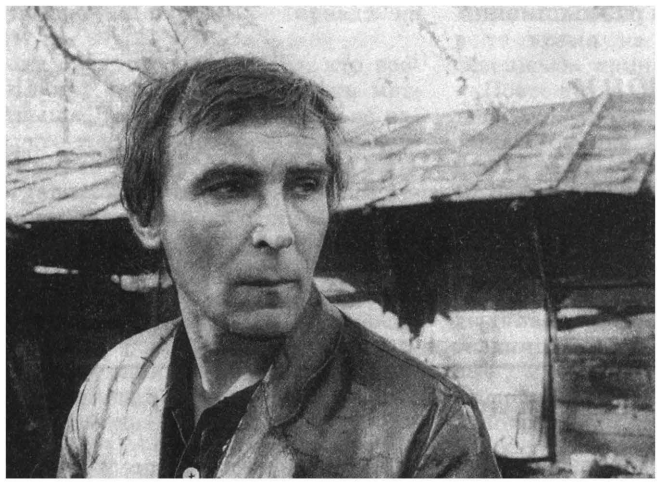
«А где же... директор? — не без тревоги подумал я, когда по экрану, как водится, поползли титры с именами исполнителей ролей в фильме «День ангела».— Директора почему-то нет! В конце, может быть, появится?»

Но фильм прошел, отчернив грехами одних героев, отсияв незатмеваемой праведностью других, отзвучав выразительной музыкой и отгрохав немалым количеством выстрелов: заметил же кто-то, что наш кинематограф — самый стреляющий в мире. А фамилии директора не было и на завершающих титрах. И эмблемы киностудии тоже не было, а появились лишь какие-то собирательные «авторы фильма»: Сельянов С., Макаров Н., Минаев Г., Астахов С. и еще три-четыре фамилии. Какой уж тут директор; тут вообще полнейшее крушение заведенного порядка! Кто режиссер-постановщик? Оператор-постановщик? Художник? Музыка чья? И опять же: где фильм создавался, ибо фильмы, как корабли, каждый должен иметь порт приписки, быть внесен в какие-то каталоги, реестры, числиться в планах и в отчетах хоть какой-нибудь киностудии. А тут — корабль без порта приписки, корабль-бродяга. Ниче-го не понятно! В чем дело?[1]

[1] В настоящее время фильм «День ангела» проходит техническую доработку на киностудии «Ленфильм» и, соответственно, приобретает «порт приписки» и титры с нормативным реестром создателей.— *Прим. ред.*

А дело в маль-чи-шест-ве; и лишь по трудно постигаемым законам эстетики традиционного для русской культуры мальчишества можно понять и объяснить причудливый фильм «День ангела», ибо самые серьезные сдвиги в культуре, в искусстве сплошь и рядом осуществляются под аккомпанемент мальчишества, порою доходящего до прямых буффонад, а порою умеющего быть многозначительно сдержанным, строгим (тогда его и узнать-то трудно).

Русский романтизм, а отчасти даже и реализм зарождались и укреплялись в литературном содружестве «Арзамас»; там шутили, сочиняли галиматью, эпатировали поэтов и теоретиков-«староверов». Это было мальчишеством, однако есть основания полагать, что не только в романе «Евгений Онегин», но и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкин сохранил какие-то заветы дружеской «арзамасской» тайнописи, только узкому кругу понятных намеков, двусмысленностей. Есть внушительные исследовательские труды, посвященные «Арзамасу». Они — и иными они быть не должны и не могут — локализуют «Арзамас» во временах отшумевших. Но, опираясь на них, можно было бы шагнуть и дальше, потому что «Арзамас» это и историко-литературное явление, и, что нынче важнее всего, это особый тип поведения, органично связанный с особой эстетикой. И в XX столе-



«День ангела».
Отец — А. Белов

тии русской культуре с лихвою хватило пусть неузнанной, но несомненной традиции «Арзамаса»: появился поток эпатажей, мистификаций, шутливых экспериментов, отчасти растворившихся в очень значительных культурных явлениях, отчасти же пресеченных искусственно, методом социальной хирургии.

Грани между шутливым и очень серьезным в подобной эстетике зыбки, а многие устоявшиеся критерии к ней совершенно неприложимы; но надо же начинать изучение и подобного рода художнического ви́дения мира, благо время наше теперь ему не помеха.

Но быть «арзамасцем» в литературе или в живописи все же полегче: здесь нужны только лишь авторучка да стопка бумаги; несколько тюбиков краски и два-три метра холста. Пиши, выставляй что угодно едва ли не у любого входа в метро, и по нынешней поре на тебя уже не напустят пыхающий зловонной соляркой бульдозер, сатанинским грохотом и лязгом измазюканных грязью траков непререкаемо утверждающий неколебимость эстетики реализма. Но как быть «арзамасцу» в кино? Кино, как известно, искусство индустриальное.

Индустриальность кино — казалось бы, непреодолимое препятствие, встающее на путях традиции «Арзамаса». Но «День ангела» убеждает: своеобразный «Киноарзамас» возможен, он уже существует.

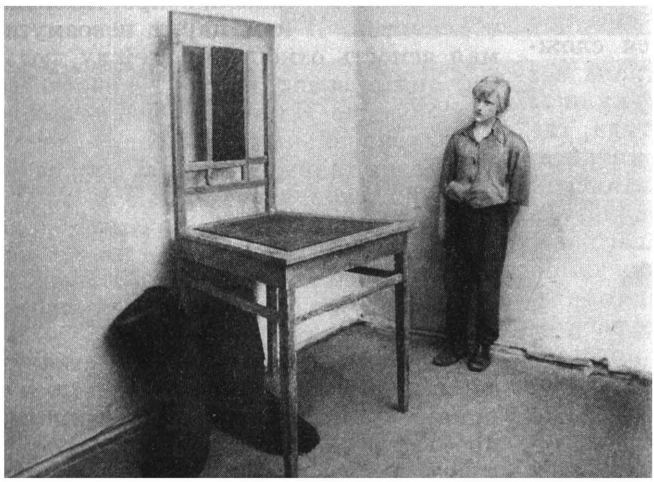
Фильм Сергея Сельянова и Николая Макарова — а я доискался, доспрашивался, что постановщиками являются именно они,— и самоотверженной артели их друзей стилизован под любительский узкопленочный фильм. Он — на грани обычного, прокатного кино и отважной киносамодеятельности. Он мог быть показан нам под стрекотанье домашнего кинопроектора, не на стандартном добротном экране, а просто на белой стене, на какой-нибудь простыне, на залатанной скатерти. Тут не пришлось бы раздражаться из-за обрывов ленты или из-за пауз между частями; напротив, все это было бы для него органично, и, следя за сюжетом фильма, я мысленно представлял себе такие эксцессы, уже невозможные в каноническом современном кино, но вполне допустимые, даже, как ни странно, может быть, нужные здесь.

И под синематограф начальных этапов здесь есть стилизация: линейность повествования, когда на экране не изображают событий, происходящих одновременно в различных местах, но все вытянуто как бы по ниточке, и действие разворачивается день за днем, год за годом, даже и не пытаясь выплеснуться за пределы одного и того же дома. А дом сей нелеп в своей сложной замысловатости: пере-

ходы, чуланчики, закоулки. Но это все ж один дом, и на протяжении всего фильма за границы дома действие не выходит.

Название: «День ангела». После — интригующее: «По одноименному рассказу Мих. Коновальчука». Уже готов укорить себя: «Страшно признаться, но я не знаю, кто такой Коновальчук!» И только потом успокаиваешься: Коновальчука и другие не знают, знать не могут и эрудиты из эрудитов; а отсылка к нему — шутка, вполне выдержанная в духе милого и колючего «Арзамаса»: «Как,— словно бы вопрошают нас,— вы не знаете Ко-но-валь-чу-ка? Гм, кого же вы в таком случае знаете?» И тут расчет — на своих. На круг узкий, но не замкнутый, а открытый: по мере развития действия фильма другие будут вовлекаться в состав посвященных, близких, своих. И сделано как-то так, что и в самом деле к концу ты вроде бы преотлично знаешь Коновальчука: «Коновальчук? Как же, как же, читал...»

Я и в самом деле прочитал рассказ Коновальчука «День ангела» — на машинке, зане Коновальчук до сих пор не издал однотомника «Избранного». «День ангела» — всецело в традиции русского литературного сказа, причем в мудреннейшем его варианте: речь ведется от лица малолетки, мальчика, последыша, шесто-



«День ангела».
Мафусаил — Л. Коновалов

«День ангела»

го ребенка в большой чудаковатой семье. Мальчик ждет, когда наступит день его ангела, и в напряженном ожидании заветного дня наблюдает он жизнь огромного нескладного дома, жизнь своей семьи, как бы плывущей в этом доме-ковчеге по волнам житейского моря.

Сказ в литературе, как это давно замечено,— наиболее ли-те-ра-тур-ная сфера. Примат здесь сохраняется за сло-вом; за стилем речи, за речевою манерой. Сказ призван показать нам и могущество слова, которое гонится за вечно обновляющейся и полной неожиданностей реальностью, овладевая ею, делая ее послушной реченному; и беспомощность его: говорящему всегда недостает, не хватает слов. А жизнь, перед ним открывающаяся, поминутно становится сложнее, загадочнее. Сказ предполагает проникновение рассказчика за кулисы событий, как бы на кухню, туда, где завязывается какая-либо интрига, плетется заговор. И в «Капитанской дочке» Пушкина Гринев попадает в стан Пугачева, а в «Герое нашего времени» Лермонтова Печорин случайно подслушивает, какие против него затеваются козни. Оба они об этом рассказывают. И что же, показать повстанцев-пугачевцев или недругов-офицеров, конечно, можно и в кино, и на сцене. Но как ни показывай их, ни Пушкина, ни Лермонтова здесь все же не будет, потому что не будет ска-за, то есть, не столько некоего факта, события, сколько самого процесса постижения события-факта героем. И неудивительно, что наиболее богатые сказом произведения классики на экране не получались.

Но Мих. Коновальчуку повезло куда больше, чем Мих. Лермонтову; и скажу вульгарно, ибо так получится выразительнее: пофартило ему. В фильме сказ получился: и ограниченность площадки действия здесь оказалась адекватной неизбежной ограниченности мировосприятия мальчика, отрока; и смещение масштабов, деформация натуральных размеров вещей по-своему передали его. Да, было, уже было: в «Сереже» (Г. Данелия и И. Таланкина) петух в восприятии пятилетнего человека рисовался огромнейшей жар-птицей, сказочным чудовищем. Здесь: стул, разрастающийся вдруг до размеров гигантских, стул-великан. Он мелькнул и довольно: возможно, что гипербола в кино как бы сакрализует вещь, освящает ее, делает ее реликвией, в данном случае — каким-то троном. И мифологизирует ее: разросшийся стул — трон богатырский, эпический. И тут — об эпичности фильма.

Первейшим объектом пародирования в «Арзамасе» был эпос. Оно и понятно: с точки зрения жаждущей обновления юношественности, всякий эпос излишне спокоен, непростительно объективен. В нем царит невозмутимая ясность отношений между людьми; он все знает, ибо он — последнее слово о мире. И понятно, что в годины интеллектуальных взрывов, исканий эпическая трактовка реальности начинает представляться холодной иллюзией. Ясность эпоса, определенность его ставятся под сомнение так же, как ставится под сомнение его повсеместно прославленная широта, пресловутый его размах.

Суженность площадки действия в фильме «День ангела» — по-моему, прием полемический; общемировые проблемы — как бы говорят нам — вовсе не обязательно требуют эпического размаха, их можно поставить и на тесненьком пятачке: не на степных просторах «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя и не на полях сражений «Войны и мира» Л. Н. Толстого, а в запыленном житейском углу. И заставленный хламом угол противопоставляется каким бы то ни было просторам, шири; а искомая, алкаемая героями ясность в сем углу достигнута быть не может: все запутано, смешано.

Отец героя (Александр Белов) к тому времени, когда у него рождается сын-последыш Мафусаил (Леонид Коновалов), преизряднейше опустился, спился. Но есть в нем какие-то остатки Тараса Бульбы: утрированное пристрастие ко всякого рода оружию, де-

«День ангела»

«День ангела». Катя — Е. Куклина, Люба — Л. Шумилкина

монстративное пренебрежение к женщине, к бабе, отцовская гордость за сыновей. Но как раз от них валом валят к нему всевозможные беды: два старших сына, Иван (Вячеслав Говалло) и Николай (Алексей Анненков), конечно, не то чтоб уж, подобно темноокому красавцу Андрию, отчизну и веру предали, а просто в блатари подались, в уголовники. «Нет, каков Ванька-то, а? Попадись, черт, пристрелил бы!» — не без восхищения негодует отец; и тут уж явная, прямая отсылка к известному эпизоду казни отцом сына: «Я тебя породил, я тебя и убью!» Тут трагический выстрел эпического страдальца и духовного исполина Тараса присутствует откровенно, причем по веселым законам пародии трагические ситуации оборачиваются всего лишь скандальными; а вместо ясности — скажем, вместо пусть невыносимо тяжелых, но исчерпывающе ясных отношений между детьми и отцами — воцаряется сугубая путаница.

Путаница нарастает: оказывается, блудные сыны возвращаются в отчий дом, но знает об этом только мальчик-рассказчик; остальные же то ли не знают, то ли притворяются, делают вид, что не знают. Между тем братья налаживают в доме производство фальшивых денег, а события текут дальше, реализуя древнейшую из метафор: дом — это мир, а мир есть наш дом.

Для того чтобы мир был представлен как можно полнее, необходима по крайней мере триада женщин, три типа; назовем их так: Хозяюшка, то есть блюстительница очага, домоводительница; далее, вероятно, Праведница, олицетворение чистоты духовной, а для завершения картины Блудница, воплощенная плотская страсть. Все три типа есть в фильме: Катя — Екатерина Куклина, Вера — Людмила Ямпольская и Люба — Лариса Шумилкина. Праведниц, наверное, играть очень трудно, блудниц полегче. И у Шумилкиной жутковатая смесь развращенности с бедностью, с нищетой; Клеопатра, прошедшая через века и дожившая до непутевой девчонки, на которую исподволь смотрит младший братишка, еще не понимающий толком, что творится у него на глазах. Он ждет не дождется дня ангела, но сам-то он вроде бы ангел, не от мира сего существо.

А жизнь катится. Появляется совершенно омерзительный тип: дачник, квартирант отца мальчика; ему сдали комнату в доме, который все более и более заметно разваливается. Дачник по имени Сева деловито похохатывает, сыплет словечками, по хозяйству хлопочет, и у Юрия Клименко получается... Уж и сказать не могу я, как назвать этот тип. Беспардонный наглец? Что-то вроде того: заполняющий собой все, со всеми развязно входящий в контакт, всех как будто бы ободряющий, всех по плечу готовый похлопать, но почему-то тем самым всех до полного изнеможения терроризирующий. В рассказе Мих. Коновальчука он к тому же наделен избыточной активностью плоти: секс-бомба. В фильме сия сторона его облика деликатно полусокрыта; но сделано тем не менее так, что в некоей плотской ненасытности его сомневаться ни капельки не приходится.

А кончается тем, что в садике за столом собираются все обитатели дома, и они поочередно произносят пророчества-монологи — все больше о спасении человечества. И как-то не очень важно, что именно твердит каждый и откуда взялись эти обитатели, доселе на экране не появлявшиеся, важно то, как воспринимает пророчества мальчик. И важно то, что в сценах с пророчествами и пророками продолжает выявляться скрытая пародийность «Дня ангела»: от полемики с эпосом — к традиции философских пародий на Библию, на Ветхий завет.

«Мафусаил жил сто восемьдесят семь лет, и родил Ламеха. По рождении Ламеха, Мафусаил жил семьсот восемьдесят два года и родил сынов и дочерей. Всех же дней Мафусаила было девятьсот шестьдесят девять лет; и он умер» (Бытие, 5, 25—27). Грустно, конечно, что Мафусаил когда-то все-таки умер; но им можно гордиться: как-то сразу, с самой ранней поры пребывания нашего на земле этот энергичный иудей поставил не превзойденный никем рекорд долголетия. Памятником ему для каждого из нас служит известный фразеологизм о Мафусаиловом веке, и герой «Дня ангела», может быть, назван своим отцом в честь этой примечательной личности?

И тут опять неуловимая ирония, опять своеобразная выходка сценария фильма. Ожидают наступления, по старинке говоря, именин. Мафусаиловых именин. И сам отрок-герой ожидает их, и его родные. Ожидающие убеждены, что день именин настанет; но постойте-ка, давайте рассудим, откуда бы взяться тут именинам, дню ангела?

Во-первых, справлять день ангела — удел воцерковленных, крещеных, а сомнительно, чтобы героя фильма крестили: вряд ли допустил бы такое его папаша, спившийся, но, что называется, шибко сознательный.

На случай контрреволюции он держит в доме пушку-сорокапятку. Во-вторых же, в православном календаре в числе канонизированных святых Мафусаила нет и быть не может.

Но тогда: что же празднуют в фильме? И какого дня ждет его до кротости терпеливый, токмо духовной пищи взыскующий герой? И выходит так, что к пустоте, к мóроку движется жизнь обитателей дома. В ни-ку-да она движется — под бравурную музыку и под конспиративное позвякивание фальшивых монет: и материальное, и духовное в доме поддельно; и одно нам, видимо, могут с экрана дружески посоветовать: остерегаться таких домов.

Я не знаю, как приняли бы «День ангела», окажись он в прокате, в необозримых амфитеатрах нынешних наших «Космосов», «Марсов», «Планет». Не исключаю, что вставали бы, уходили бы, хлопая сиденьями кресел. Хохотали бы нервно. И правильно, может быть, поступали бы, потому что «День ангела» впускает в свой мир не сразу, а лишь постепенно. Будучи сам то в открытую, то подспудно насмешлив, он и себя под град насмешек подставить готов: необъясненные поступки, концы, не сошедшиеся с концами...

Но так видел мир, окружающее мальчик Мафусаил, и так захотели сделать свой причудливый фильм молодые кинематографисты, духовные потомки мерцающего где-то в глубине истории «Арзамаса».

Их право!

Разговор о фильме «День ангела» продолжают его постановщики Сергей Сельянов и Николай Макаров

Интервью ведет В. Белопольская

Виктория Белопольская. Если бы фильмы, как предложения в русском языке, можно было разделить на повествовательные, восклицательные и вопросительные «по цели высказывания», то сделанный вами «День ангела» я отнесла бы к восклицательным. Объяснить эту причуду своего восприятия я пока не могу и, прежде чем разбираться в этом ощущении, хотела бы узнать, как ваш фильм создавался. Говорят, он «любительского» происхождения.

Николай Макаров. Родился «День ангела» в 1980 году из одноименного рассказа Михаила Коновальчука, тогдашнего вгиковского студента-сценариста, и делался в основном на базе ВГИКа. Работали мы по замечательному и близкому нам студийному принципу: все конкретные предложения и мысли, все крайне неконкретные догадки, «затравки» идей и образов — в общий банк. И в этом смысле у фильма авторов много — человек двенадцать. А вот всю производственно-постановочную работу на себя взяли пятеро: С. Сельянов, Г. Минаев, С. Астахов, П. Мандрусов и я. Исполнитель главной роли Л. Коновалов был третьекурсником Тульского политехнического, я этот институт уже окончил и готовился во ВГИК, а С. Сельянов, в свое время окончивший тот же политехнический, завершал учебу на сценарно-киноведческом факультете ВГИКа. Трое из нас — Коновалов, Сельянов и я — в разное время занимались в тульской любитель-

ской киностудии «Сад». Наверное, из «Сада» и наше единомышленничество.

Сергей Сельянов. Студия эта существует уже больше тридцати лет. Когда-то она называлась «Ренессанс», а потом это несколько претенциозное название студийцы сменили на короткое «Сад». Сад, где расцветают сто цветов, соседствуют сто школ, как говорят китайцы.

В. Белопольская. И, как писал Борхес, «где ветвятся дорожки»... Ведь, судя по тому, что снимался ваш фильм в 80-м году, а первые зрители появились у него в 87-м, дорожки ветвились?

С. Сельянов. Фильм был снят через три-четыре месяца после запуска сценария. Проявку пленки и озвучание осуществляли по существу полулегально: в основном под запущенные в производство фильмы друзей, благодаря личным контактам. Но дело происходило накануне Московской Олимпиады, и у нас начались различные организационные накладки. А в результате копию «Дня ангела» мы получили только в 1987 году. За это время я окончил ВГИК и отслужил в армии, Н. Макаров поступил во ВГИК и поставил свой дипломный фильм «Земля и вода», С. Астахов, уже как оператор «Ленфильма», снял несколько картин, в частности «Влюблен по собственному желанию» и «Рейс 222», а Л. Коновалов — бросил политехнический, поступил на операторский во ВГИК и защитился дипломным фильмом «Прикосновение».

В. Белопольская. Значит, исток все-таки «любительский». А повлияло ли это на эстетику «Дня ангела»?

С. Сельянов. Видимо, повлияло. В «Дне ангела» реализовалось наше исподволь существовавшее желание делать свое кино, ни на чье другое не похожее. Мы стремились избежать той кинопошлости, которой, увы, всегда мечены расхожие приемы, окостенелые композиционные конструкции, канонизированные средства киноязыка. А кинолюбители — своего рода хиппи кинематографа, свободные от предрассудков и штампов профессионального искусства. Методом проб и ошибок они осваивают пластическую культуру кино, исследуют выразительные возможности изображения, не оттененного и не оттесненного звуком.

Кстати, кинолюбительство вообще очень многим обязано немому кинематографу. Нам тоже близка его стилистика, интересны его непрочитанные страницы, но, конечно, не сами по себе, а в контексте сегодняшней киноэстетики. В частности, мы ориентировались на эстетику ранних немых экранизаций (ведь «День ангела» — экранизация, пусть неопубликованного, но существующего в конкретной языковой стихии рассказа М. Коновальчука), основывались на этой эстетике, но одновременно и пытались ее переосмыслить. Те немые экранизации, включая в себя большие массивы классических литературных текстов, подчас выглядели почти кукольным зрелищем — режиссура считала вполне достаточным, что в декорации перемещаются актеры, обозначающие хорошо известных зрителю литературных героев. Текст, вынесенный в надписи, вел за собой изображение. Мы поменяли местами ведущее и ведомое звенья: у нас изображение ведет текст.

В. Белопольская. Изображение уже не является иллюстрацией слова, а слово — надпись на экране или закадровый текст — вписывается в изображение.

С. Сельянов. Да. Слово само становится *изобразительным* средством. Скажем, когда наш отрешенный от всякого быта юный герой вдруг осознает, что «акйок» — наоборот прочитанная «койка» — и есть, оказывается, вот это *стоящее на четырех ножках,* в этот момент для него совершается один из актов познания материального мира. И здесь уж не обойтись без графического изображения этих пяти букв на экране, потому что для героя они так же реальны, как и вещь, которую они обозначают. Другой пример: мы надеемся, что чарующий голос Робертино Лоретти — этот звучащий за кадром ангельский голос трепетной невинности, «младенческой младости» — поможет зрителю внимательнее присмотреться к детству нашего героя, к жизни тех, кто его окружает, а может, и почувствовать эмоцию целой эпохи — времени взросления ребенка или страны.

Н. Макаров. Мы стремились достичь и чисто комического эффекта, чтобы остроумие формы объясняло содержание. Как, например, у Ф. Искандера: печальное и порой трагическое повествование о сумасшедшем дядюшке, о Нике, отец которой репрессирован, о бедном чегемском житье — это ведь очень смешное повествование. Не веселое — смешное.

В. Белопольская. Да, в «Дне ангела» ощущаются истоки и общекультурного характера. Литературные, в первую очередь. Главный герой фильма дважды заговаривает на «птичьем», странном эксцентричном языке. И тогда звучат фразы

вроде знаменитого кэрролловского «Варкалось, хливкие шорьки...» Сознательно или неосознанно, но вы вводите в текст фильма так называемые ноэмы, неопределенные по значению неологизмы, которые тем не менее предполагают по своей морфологической конструкции и грамматической форме некий смысл. Не всегда понимаешь каждый отдельный неологизм. Но всегда смысловое целое фразы ясно. Невольно вспоминаются составленные из ноэм главки из кортасаровской «Игры в классики», герой которой ополчался на обывательскую традиционность действительности и традиционный язык, а автор вставал на позиции убежденного «патафизика». (Если помните, патафизика в одном из романов француза А. Жарри, с чьей легкой руки и появилось это слово, определяется как «наука об исключениях», как «описание мира, который можно, а вероятно, и должно увидеть на месте традиционного». Иными словами, патафизика — это пародирование мира, подтрунивание над ним.) Так не лежат ли в основе вашего замысла и литературные эксперименты, скажем, «лупа», через которую Натали Саррот рассматривает «тропизмы» своих подопытных героев, или же композиционные лабиринты А. Роб-Грийе, или кортасаровские герои — абстрактные нонконформисты?

С. Сельянов. Но ведь это аксиома, что в работу, в которую автор художественного произведения уходит с головой, переплавляется вся его жизнь. Прочитанное, передуманное... Может быть, есть в том сплаве и Кортасар с его патафизикой, и неороманисты, и «магический реалист» Маркес с его «карнавализацией» бытия, в котором самая что ни на есть житейская, ощутимая на ощупь обыденность переплавляется в миф, в сагу. Но еще важнее в этом ряду для нас мир Платонова с только ему одному свойственным желанием изучить явление словом, свести несовместимые слова, экспериментировать над словом, проверяя, выдержит ли словесная цепочка напор стянутой ею реальности — природной, живой — и обнаруживать, как вдруг из этого «косноязычия» возникнет и пройдет по всем страницам неповторимое платоновское «Опять надо жить...» Потому что косноязычие это — прообраз неловкости, угловатости самой жизни, которую всегда «надо жить», которую жить стоит. Для нас будет радостью, если кто-то в «Дне ангела» рассмотрит ручеек из бассейна реки Потудань, на берегу которой, может, есть где-то и пристань Макондо.

В. Белопольская. Но ведь и кортасаровский Париж, и маркесовское Макондо, и платоновская Советская Россия — это целостные художественные миры со своим людским населением, со своим «общественным климатом», «погодой на сегодня». А стиль «Дня ангела» распадается на множество стилей — иногда пародийных, иногда серьезных. Будто ни с того ни с сего вы переходите к предельно условной мультипликационной стилистике, от нее — к безусловной документальности или, точнее, к средствам телевизионного кино с его монологами-исповедями прямо в кинокамеру. И время в вашем фильме дробится на множество времен — субъективное время героя, субъективное время его отца, время историческое, спародированное физическое, естественное физическое... Игра это, эксперимент или все-таки целостная художественная система, язык, к которому еще предстоит привыкать?

Н. Макаров. Вы вспомнили один очень важный для нас эпизод — монологи в саду на именинах героя. Поэт А. Парщиков и другие гости именинника, сидящие за длинным столом под цветущими деревьями, так и не становятся персонажами фильма. Они остаются самими собой. Конечно, по привычной, принятой кинологике странно, что персонажи фильма начинают говорить от собственного имени, по собственной воле, а не по воле авторов. Сюжет будто выходит из-под авторского контроля и обретает свою, не подвластную нам жизнь. Но таковы заявленные правила игры. Мы тоже гости на этих именинах и как бы свидетельствуем о происходящем.

В. Белопольская. А каково все-таки соотношение условного и конкретно-исторического времени в «Дне ангела»? Вот, к примеру, отец главного героя, стреляющий из ружья в фанерного гайдаровского «буржуина». Он не замечает, как уходят от него его дети, не замечает даже и тогда, когда уже никто не подносит патроны. А старший сын, вернувшийся в дом, оказывается сверстником своего собственного отца — то ли отец «законсервирован» во времени, то ли сын состарился рано. Или, может быть, он из тех, кто улыбается «улыбкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом»? И духовное старение отмело естественные физические законы? Или еще пример: в вечном подпитии отец

разрушает и вновь строит, надстраивает и перестраивает свой огромный дом...

По-моему, это емкие художественные образы, отсылающие к конкретным социальным и нравственным ситуациям, к конкретным историческим периодам. Или я ошибаюсь, и экранные образы никак не соотносятся с реальным историческим временем? Может, все это — более или менее изящная, остроумная и самодостаточная — «непереводимая игра слов» на языке кино?

С. Сельянов. Весь вопрос в том, как подходить к этой самой исторической конкретике. Наше сознание так или иначе зависит от социальных ориентиров того или иного времени. В «Дне ангела» мы попытались принять позицию главного героя — мальчика, от чьего лица ведется рассказ: социальная действительность касается его очень опосредованно, да и сам он довольно странный...

Н. Макаров. ...по Кэрроллу: «не в своем уме, а в «мери-эннином»...

С. Сельянов. Вот-вот, странный маленький человечек. Эта его странность всегда обеспечивает некую дистанцию относительно происходящего: он — только свидетель. Попробуйте принять его систему координат, и миф тотальный — наше представление об истории, о прошлом — распадется на мифы частные — рассказы об отдельных человеческих жизнях. Оценивает ли, анализирует ли наш мальчик жизнь отца? Вряд ли. Вот и мы больше сочувствуем отцу, чем анализируем его. Он для нас самый, пожалуй, симпатичный из всех персонажей. Может быть, потому, что за ним люди с трагической судьбой, взявшиеся до основанья разрушить старый мир, построить новый, переделать человечество, перевоспитать человека, но не сумевшие подчас воспитать своих собственных детей. Поколение отцов так увлеклось романтикой «начала неведомого века», что окружающая его социальная реальность казалась ему менее реальной, чем ее упрощенное, утрированное изображение, скажем, в «Окнах РОСТА», откуда и фанерный буржуй в цилиндре.

Н. Макаров. Нам была интересна, так сказать, драма человека и стоящего за ним типа людей, увлеченных «временем-крысоловом». Наверное, гораздо больше, чем время, создавшее этот тип во всей его конкретике.

С. Сельянов. И мы не уделяли особого внимания конкретно-идеологической стороне задуманного. Говорить только на языке идеологии — значит, обеднять замысел публицистичностью воплощения. Но нам хотелось, чтобы «День ангела» существовал в системе эмоциональных координат. Он построен не столько на сюжетных коллизиях, сколько на ощущениях, на чувствованиях исторических и житейских ситуаций. Может быть, от этого и ощущение «восклицательности».

Сложность взаимосвязей в мире — времен, людей, идеологий, исторических фактов и мелких происшествий — так велика, что пытаться объяснить ее просто смешно. Есть нечто, к чему надо относиться как к тайне — уважая, признавая за ней некую неисчерпаемость. Только так к ее разгадке можно хоть чуть-чуть приблизиться. Это... ну как необъяснимые поступки близкого человека или ссоры, непредсказуемые, неожиданные, ничем событийным вроде бы не обоснованные. Умом, логикой их не объяснить. Понять же их можно, но — существом, чувством.

В том же ряду и тайна времени. Для меня, например, его линейность — не аксиома. Мне оно видится «штрих-пунктирным», обратимым. Оно растворено в чувственных ощущениях — помните, у М. Пруста: взрослый герой надкусывал размоченный в чае бисквит, и вкус пирожного заставлял его почувствовать вкус его детства, отправиться на «поиски утраченного времени», обратить время физическое, прожитое во время субъективное, пережитое.

Разомкнутым, распахнутым хотели мы видеть время «Дня ангела»... Прошлое, будущее сосредоточены в одной точке — точке настоящего, находящейся в постоянном движении, ведь в ней осваивается новый опыт, рождаются новые чувства — они дополняют, вносят поправки в прошлое и будущее: прошлое обогащается новым пониманием прежних встреч и прощаний, людей, с которыми ты был связан, будущее — новыми о нем представлениями. А само время — это нечто вроде компьютерной картинки, сменяющейся при вводе нового сигнала. Компьютерный ландшафт, находящийся в постоянном изменении,— это и есть, мне кажется, идеальное киновремя, система временны́х координат, восприимчивая к любому «новому сигналу». Как, впрочем, и реальная жизнь. Откуда же у кино право утверждать линейность и неумолимую последовательность времени?

Алогизм живой жизни так восхитителен, что по меньшей мере странно пытаться привести его к безупречной схеме.

Дискуссии

О. Заярная, А. Козлов

С чужого «стёба»?

Диалог ведет М. Дроздова

Долгое время мы жили, ощущая существование как бы двух культур: официальной и не очень. Последние два года дали возможность более свободному проявлению актуальных художественных тенденций. Из так называемого «андерграунда» (подполья) вышли многочисленные лидеры и поклонники авангардной живописи, литературы и советского рока во всех его проявлениях. Естественно, «вновь прибывшие» предложили не просто новые формы. Отличная от бытовавшей на радио, телевидении, новая эстетика заключает в себе и новое мироощущение, иные принципы личностных оценок. Развивавшееся в силу обстоятельств окольными путями целое культурное течение, называемое теперь молодежным, долгое время не имело возможности информировать о себе. Зато сейчас столкнулось с бурей мнений и оценок. Мнения часто оказываются искаженными именно из-за общей неинформированности и запутанности. Оценки — порой поверхностные, порой, напротив, завышенные. К сожалению, все это закономерно.

В новой картине «Асса» режиссер С. Соловьев активно использует элементы молодежной культуры. Практически это первое в художественном кинематографе крупное явление, возникшее на этой волне. Именно поэтому сейчас, когда разговор об «Ассе» только начинается, нам показалось важным выяснить, как соотносится мир фильма с социальной реальностью, с конкретными нравственными и эстетическими проблемами, возникающими в русле молодежного движения.

В разговоре принимают участие саксофонист, композитор, председатель секции рок-музыки Союза композиторов, руководитель группы «Арсенал» А. Козлов и аспирантка факультета психологии МГУ имени Ломоносова О. Заярная.

Алексей Козлов. Слухи о картине бродят уже года два, эти слухи создали определенное предварительное мнение: я шел на просмотр, настроившись на картину, связанную с рок-музыкой, ее проблемами. Однако уже к середине фильма стало ясно, что проблемы рок-музыки здесь не затронуты. Ее атрибуты привлечены для того, чтобы ввести детективный сюжет в современную стилистику. Чтобы пококетничать с молодежью.

Марина Дроздова. Но, видимо, надо разделять проблемы рок-музыки, рок-культуры и молодежной культуры?..

А. Козлов. Конечно, во-первых, не вся наша молодежь любит рок-музыку. Многие предпочитают классику, джаз или фольклор, а есть и такие, кто вообще не интересуется музыкой. Молодежные проблемы гораздо шире проблем рок-культуры. Во-вторых, не все, кто считает себя приверженцами рок-музыки, являются таковыми. Это прежде всего те, кому нравится поп-музыка, внешне похожая на рок:

В одном из ближайших номеров обсуждение фильма «Асса» будет продолжено.— *Прим. ред.*

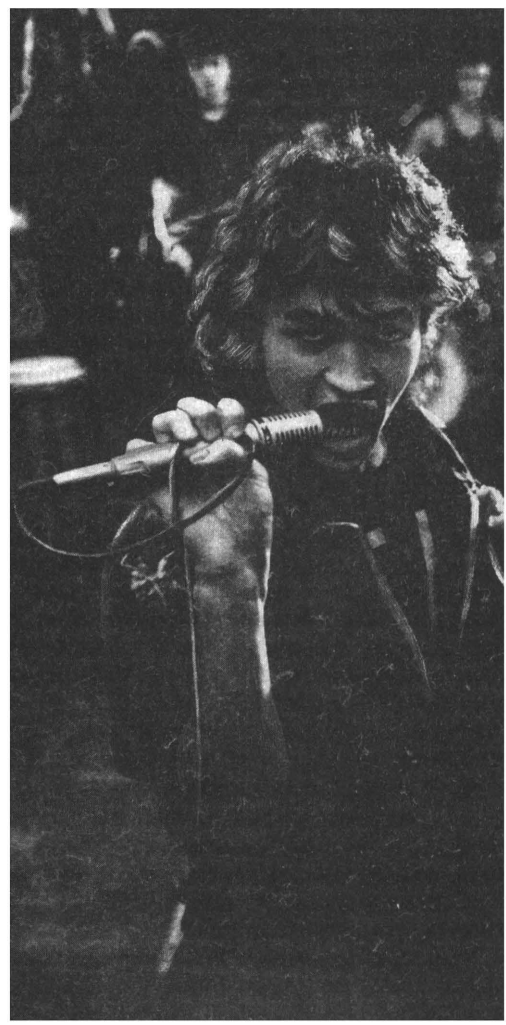
евро-диско или электро-поп, итальянская эстрада (спагетти-поп) или наши ВИА. В годы застоя и культурного андерграунда сложилась традиция относить все его модные, острые и официально не разрешенные формы к рок-культуре, вне зависимости от того, имеет ли это отношение к рок-музыке. Так появилась категория «рок-групп», использующих театрализацию, клоунаду, хэппенинг и многие другие формальные признаки рок-представлений, но не умеющих или не желающих сочинять и играть рок-музыку того или иного направления. Сейчас же ситуация изменилась, и к рок-культуре стали относить то, что базируется именно на музыке, а не только на острой социально-культурной проблематике.

Группа «Аквариум», на которую ориентировался С. Соловьев в «Ассе», всегда была для меня интересным коллективом — очень талантливым, но не связанным впрямую с понятием «рок-группа» даже в давние времена ее «героического подполья». Саркастические, следующие логике абсурда с добавлением фарсовых интонаций песни Гребенщикова выражали тогда формулу отношения определенной части молодежи брежневского времени к самому времени: «Вы хотите, чтобы мы ни о чем не говорили, мы будем говорить ни о чем». Музыкальной основой песен «Аквариума» часто является пародия на культурные штампы прошлого. Это и пошленький вальсик, и танго, и фокстрот; часть песен базируется на мягком гитарном аккомпанементе в стиле мелодики бардов, с добавлением флейты и струнных. Блюзовое начало если и присутствует, то в ослабленной форме. В общем-то всегда без необходимой для рока энергии, без «драйва». И поэтому к рок-музыке и к рок-культуре творчество «Аквариума» имеет весьма косвенное отношение.

Когда я впервые услышал песни Гребенщикова из этой серии, которая использована в фильме, я испытал какую-то особую радость от текстов, от этой песенной эстетики, очень близкой мне, поскольку я давно люблю поэзию обериутов, а здесь в какой-то степени отразились их поиски. Кстати, в тот момент меня пригласили быть музыкальным консультантом на спектакле «Серсо» А. Васильева. На одной из репетиций я рассказал труппе о ленинградских ансамблях «новой волны» и включил записи «Аквариума» и «Зоопарка». Режиссер Анатолий Васильев решил тогда даже использовать песни Гребенщикова в своем спектакле.

Но! С тех пор прошло пять, если

«Асса».
Виктор Цой



не шесть, лет. Ситуация в нашем рок-движении за это время очень изменилась. Определенная часть рок-музыки «новой волны» превратилась в электро-поп, в евро-диско, некоторые «подпольные» ансамбли стали профессиональными коллективами и втянуты в механизм выкачивания денег во дворцах спорта и на стадионах. Для самих «подпольщиков» стало возможным, если не необходимым, сочинять песни, по социальной остроте не уступающие публицистическим статьям в центральных газетах, не говоря уже о «Московских новостях» или «Огоньке». В результате эстетика «Аквариума» потеряла свою художественную актуальность. Таким образом, музыкальный материал, который был привлечен в картину, на сегодняшний момент выглядит устаревшим.

М. Дроздова. Но в фильме акцентируется внимание на приметах 70-х годов, другое дело, если эти приметы выглядят расставленными декорациями...

А. Козлов. Мне кажется от этого не удалось уйти. Молодежные проблемы, органичные для того периода и не потерявшие актуальности по сей день, показаны в фильме достаточно поверхностно. Давайте разберем социальные типы, представленные основными действующими лицами картины. Преступник-делец с высшим образованием — это понятно. Образ очень точный и яркий. Второстепенные герои — бандиты и представители власти — даны эскизно, но они вполне адекватны реальности. Что касается девушки из Орла, то здесь уже начинаются неточности. Если это жертва самообмана, простушка из провинции, поддавшаяся на обаяние сильной личности и бросившая все ради гостиничных приключений, то она должна быть внешне попроще и понаивнее. Если же это начинающая хищница, решившая любым путем вырваться из своего Орла, хоть ненадолго, хоть с пожилым,— то это совсем иной социальный тип, чем тот, что мы видим в фильме. Для таких расчетливых девиц ресторанные музыканты практической ценности не представляют, а духовные ценности здесь вообще не в счет. Но, пожалуй, главным просчетом режиссера в изображении социальных типов является то, что он сделал «носителями» неофициальной молодежной музыки мальчиков из ресторана. Понимаю, что удобнее всего собрать всех действующих лиц в одном месте — в гостинице с рестораном. Но вот в чем беда — среда «подпольной» музыки, к которой относились несколько лет назад «Аквариум», «Браво», Ю. Чернавский с В. Матецким и другие, практически не сообщается со средой ресторанной культуры, где для людей, в основном немолодых и небедных, играют популярные шлягеры.

Ресторанные музыканты, которые не имеют отношения ни к джазу, ни к рок-музыке, ни к филармоническому искусству, не могут быть выразителями молодежных взглядов. Тем более что этих взглядов — пруд пруди и они еще между собой конфронтируют. Тут ньювэйверы и металлисты, брейкеры и рокеры, спартаковцы и обеспеченный «хайлайф», панки и новые хиппи, хипстеры-интеллектуалы и просто «жлобы», не говоря уже о люберах и афгани.

Внешность и манеры главного героя из молодежной среды — Бананана — соответствуют образу люмпен-интеллектуала постпанковского типа, человека, не привязанного к материальным ценностям, живущего в мире дешевого самодельного дизайна и в духе моды начала 60-х годов. И вдруг он же — обладатель ритм-компьютера «Ямаха Эр-икс-11» (цена на черном рынке — четыре тысячи семьсот рублей). Его бородатый коллега из ансамбля — обладатель старинной машины с новым мощным двигателем. Откуда такие деньги у мальчиков? Фарцовка, «парнос»[1], богатые

[1] Парнос (жарг.) — «левые» деньги за исполнение заказных песен в ресторане.— *Прим. ред.*

родители из сферы торговли? Предположим. Но тогда здесь неуместны песни Б. Гребенщикова. Социально неуместны.

И еще одно — профессионалы, работающие в ресторанах, никогда «не лезут на рожон» из-за таких пустяков, как серьга в ухе — дабы не лишиться работы. Кстати, мне не очень понятно, почему Сергей Бугаев, Бананан, так явно демонстрирует серьгу именно в правом ухе, и знает ли Сергей Соловьев, что это означает?[2]

Боюсь, что Соловьев, вложив песни Гребенщикова в уста ресторанных музыкантов, невольно предугадал будущее «Аквариума». Вполне возможно повторение старой истории, когда песни ветерана «подполья» А. Макаревича стали петь в ресторанах — после их выхода в массовую культуру через кино и телевидение.

Ольга Заярная. Со всем тем, что вы говорили о рок-музыке, я абсолютно согласна. Действительно, настоящий рок мы слышим только в самом конце картины, когда появляется Виктор Цой и группа «Кино». Но нельзя утверждать, что в фильме не присутствует рок-культура. Другое дело, как она интерпретируется и в каком виде преподносится. Режиссер Сергей Соловьев всегда создавал на экране личностный мир; на это, конечно, надо ориетироваться, и с самого начала я не ждала какого-то откровения в области проблем рок-культуры. Скорее любопытно было познакомиться с тем, как видит и как проникает творческий человек в другую, не органичную ему творческую среду. С этой точки зрения фильм может быть интересен. Приходится делать вывод, что Соловьев поддался тенденции восприятия, бытующей среди многих социологов и поклонников рока (или, как их называют психологи и те же социологи, квалифицированных слушателей), рок-культуры как вида социального протеста. С моей точки зрения — подобный подход обедняет понимание рок-культуры, но отчасти он все же верен.

Ведь и в самом деле (и это передано в фильме) рок развивался в нашей стране как движение, связанное именно с протестом против самых разнообразных негативных явлений жизни. В том числе и против тех, что связаны с образом главного героя, которого сыграл С. Говорухин,— против отечественных «дельцов», которые, вполне безнаказанно обстряпывая свои дела, могли позволить себе купить все, что угодно. И эти люди расхаживали на свободе, в то время как милиция гонялась, да и сейчас гоняется за мальчиками экстравагантного вида. И между прочим, за этим сюжетным ходом стоит боль целого поколения. И эта боль органично перешла в рок, когда он начал активно распространяться в нашей стране в 70-е.

Рок-культура развивалась под знаком эпохи застоя со всеми вытекающими отсюда последствиями, в числе которых и ее подпольность. Несмотря на препятствия многие люди обращались к ней, к той эстетике, которую она несла, облекая в формы авангардной музыки, живописи (авангардной во многом по отношению к официозным проявлениям культуры) свои духовные, нравственные искания. И то, что фильм акцентирует эти моменты,— несомненно, позитивное явление.

Но вот что невозможно принять — отождествление рокеров и лабухов. Ведь что из этого может получиться?

Массовый зритель, который пойдет на картину для того, чтобы познакомиться с проблемами молодежной культуры — а это заявлено в рекламе,— легко и просто поставит знак равенства между рок-музыкантами и музыкантами ресторанными, хватающими «стольники» и десятки от таких, как Сван. В общем-то, произойдет дезориентация среднего зрителя, который и так уже достаточно настроен против молодежи. А люди, которым рок-культура дорога, могут

[2] Серьга в правом ухе — опознавательный знак для гомосексуалистов.— *Прим. ред.*

воспринять это несоответствие как оскорбление. Я имею в виду не только знатоков истории рока, но и ту часть молодежи, которой вы в начале нашей беседы отказали в праве называться настоящими рокерами по причине их узкой информированности в области тех течений, которые они сами представляют. Но, согласитесь, эта неинформированность зависит во многом не от них?

А. Козлов. Да, для того чтобы преодолеть некомпетентность в этой области, надо проявить много энергии в поиске записей и литературы. И поэтому получается, что они пассивно приемлют то, что им нравится с первого, часто поверхностного взгляда...

О. Заярная. Однако ребята, размахивающие на концертах «козами»[3] и далеко не компетентные в области истории и, если хотите, философии рока, не просто имеют отношение к рок-культуре, они — активные участники этого движения. Они создают рок-карнавалы и рок-действа, без которых это движение невозможно. Они являются основными заказчиками этой музыки и передают, часто изустно, информацию о ней. Кто, как не они, устраивали «подпольные» концерты в период запрета рок-музыки, кто, как не они, лично знают Бугаева, Гребенщикова, Цоя и тех, кто косвенно упоминается в картине? Мне кажется, их обескуражит контекст, в котором представлены у Соловьева проблемы, близкие им самим и их кумирам. С психологической точки зрения, мне очень интересно, почему ребята, которые активно участвовали в работе над картиной, не смогли предостеречь режиссера от этой ошибки.

А. Козлов. У них было вполне естественное желание выйти на широкий экран. И принести свою эстетику. Цель действительно благая. Но оказалось, что не все средства хороши для ее достижения.

[3] «Коза» — имитирующий рога кулак с выкинутыми вперед указательным пальцем и мизинцем.

М. Дроздова. Не будем забывать, что Сергей Соловьев снимал художественный фильм, создавая внутри него драматургическое пространство со своими координатами. Сам он определил жанр своей картины как трагический кич. Он хотел создать «наворот» сегодняшней жизни, моделируя ее при помощи избранной жанровой структуры. И внутри этой системы он стремится противопоставить застойным явлениям духовный потенциал андерграунда. Каковы реальные связи между молодежной культурой, рок-движением и переменами в общеполитической ситуации?

О. Заярная. Рок несет новую эстетику. Это главное. В нездоровой ситуации запрета работа в новой эстетике превращается в борьбу за нее, и соответственно — в социальный протест.

А. Козлов. И здесь очень легко оказаться в плену штампов. Вспомним о том, что в момент своего появления рок-н-ролл никем не рассматривался как факт какого-либо протеста. Это было время объединения тинэйджеров как новой самостоятельной социальной силы, время ломки расовых барьеров в молодежной среде США. Толпа смешалась, как только белый исполнитель впервые заиграл и запел ритм-н-блюз. Как Америка реагировала на рок-н-ролл? Говорили, что его придумали негры и коммунисты, чтобы разрушить великую американскую культуру. Кстати, до войны понятия тинэйджеров не было. Тридцатилетние дяди и тети танцевали джитербаг и буги-вуги. Рок-н-ролл стала танцевать преимущественно молодежь. И только много позже с рок-движением стали связывать разные виды протеста. В том числе, например, движение хиппи. Но нельзя забывать о том, что рок — это прежде всего движение в русле новой художественной эстетики. И на этом пути были прорывы к вершинам искусства. А у нас в стране рок воспринимается многими только как «негативная музыка». И надо сказать, брежневская эпоха породила в основ-

ном именно «негативный рок». Посмотрите тексты группы «Ва-банк»: «Я буду делать все наоборот». Или «Звуки Му»: «Я хуже других».

М. Дроздова. Но помимо проблем, связанных собственно с молодежным движением, рок-культурой, в фильме Соловьева акцентируется момент столкновения разных поколений. Соответствуют ли эти отношения в картине действительному положению вещей?

А. Козлов. Герой С. Бугаева получился невыразительным и немного жалким. Несмотря на то, что он оперирует иностранными словами, по-своему принципиален, любит песни Гребенщикова и проявляет чувство юмора, остаются абсолютно невыявленными его социальная принадлежность, истинная степень его образованности и интеллигентности, а также другие качества. Мне показалось, что в психологическом противопоставлении двух поколений — главный ключ к картине. С одной стороны — жесткий, деловой и циничный Сван, хозяин жизни — до поры до времени. С другой — вялый и какой-то даже обреченный Бананан. Очевидно, Соловьев подсознательно (а может, и сознательно) выразил некоторое раздражение, которое испытывают представители поколения «детей войны» к таким вот вялым мальчикам, когда хочется сказать им: «Хватит играть в игрушки, делайте что-нибудь. Время уходит!»

О. Заярная. По-моему, вы тут сами себе противоречите. То ли вам не нравится, как представлен тип молодого человека в фильме, то ли у вас у самого этот тип вызывает раздражение. Если — второе, то я бы хотела кое-что уточнить. В одном из прошлогодних молодежных номеров «Советского экрана» промелькнуло такое слово — «семидесяхнутые». В качестве определения поколения тех, кому сейчас около тридцати. Им тоже предъявляли и предъявляют претензии в вялости, но это не столько вялые люди, сколько много и бесплодно рефлексировавшие. Отравляя себя. И весь этот маскарадный дизайн — communication tube, «железный занавес» в виде куска жести — стал для них маской и одновременно попыткой пробиться к чему-то собственному, уйти от неверия.

А. Козлов. Позерство перед самими собой?

О. Заярная. Отчасти. Если говорить с примесью арго, то это люди, «завернутые не на то». Занимающиеся только самоосмыслением, которому нет выхода. И об этом знаменитая песня К. Кинчева «Мое поколение молчит по углам»... Трагизм этой горькой рефлексии не анализируется в картине. И, наверное, такая цель не ставилась. Но получилось, что по внутренней сути — социальному инфантилизму и всем тем признакам, о которых я говорила выше, молодые герои относятся к поколению «семидесяхнутых», а по внешнему проявлению, знакам — к середине 80-х. То есть герой, Африка, получился кентавром. И прежде всего он вызывает ощущение негармоничности. Несоответствие внешнего, бытового выражения характера и психо-социологических параметров.

А. Козлов. Если уж мы заговорили о знаках поколений, то приходится констатировать еще одно серьезное упущение в образах представителей молодежной культуры. И дело вот в чем. Группы Курехина, Гребенщикова работают в стилистике «новой волны». В основе этого стиля сарказм и автоюмор. Создатели постпанковского стиля — ньювэйверы — были первыми рок-музыкантами, которые стали смеяться сами над собой. Они превратили себя в кривое зеркало. В их стилистику вплелись оттенки эстетики средневекового балагана. Она впитала в себя английский юмор и культуру бродячих музыкантов, которых князь-феодал в любой момент за неправильное слово мог отдать на съедение собакам. Смех, шутовство, издевательство над собой — эти составляющие стиля «новой волны» были недоступны прежде американизированной рок-

культуре — там все построено на серьезном отношении к себе.

И вот появились «прикольщики», сложилась система видеоклипов, построенных на принципах юмора абсурда. Наша традиция скоморохов позволила сразу же почувствовать ерничающую эстетику ньювэйва и развить ее.

М. Дроздова. Автоюмор, самоирония, как и так называемый «стёб»[4],— мне кажется, непременная принадлежность поведения нынешних рокмузыкантов на площадке и в жизни.

А. Козлов. Да. Но в фильме эта тенденция почти отсутствует. Или, во всяком случае, «прикол» Соловьева, его трагический кич, включающий и отрывки из книги Эйдельмана, и сны Бананана, и графические расшифровки жаргона, выглядит слишком уж салонно-респектабельным для того, чтобы стать настоящим стёбом.

Музыканты, кажется, вообще далеки от юмора. А уж автоюмор точно отсутствует. «Мальчика Бананана» они поют слишком серьезно. Герой не в шутку, а всерьез превращается в обреченную фигуру.

М. Дроздова. А может быть, режиссер работает в эстетике, которая ему в общем-то понравилась, но он и не пытается строго придерживаться ее, создавая дистанцию?

А. Козлов. Не думаю. Вспомним, например, самые первые эпизоды — герой Бугаева поет «Мальчика Бананана». Эпизод явно тяготеет к эстетике абсурдного клипа, а снят статично, одним планом, вне ритмического монтажа. Но дело не в способе съемки — мне кажется, режиссер не очень хорошо разобрался в сути «новой волны» — в способности посмеиваться над самими собой.

М. Дроздова. Ну хорошо. Стёб — не тот. А как вам кажется, не пытается ли режиссер просто использовать для завоевания аудитории модели, выработанные рок-музыкой?

[4] Стёбать (жарг.) — разыгрывая, ставить человека в неловкое положение, указывая при этом его истинное место.

А. Козлов. Я не думаю, что Сергей Соловьев ставил перед собой задачу воссоздания атмосферы рок-представления. И зритель не должен на это настраиваться. Как уже говорилось, песня, да и ситуация, относящаяся к рок-культуре, возникает лишь в самом финале картины. Здесь перед зрителем гигантская толпа поклонников В. Цоя и группы «Кино», и впервые в фильме показывается масштаб настоящего рок-концерта. Правда, пафос, с каким подается заключительная песня, несколько несвойствен, как мне кажется, данным исполнителям. И сам режиссер вдруг становится как бы серьезным и нравоучительным, сводя на нет все «приколы», встречающиеся в фильме.

М. Дроздова. Ну а как вы вообще относитесь к тому, что рокеры предстают в фильме как бы альтернативой застою, являются носителями некоего созидательного, нравственного начала? Если такое противопоставление законно, то в чем нравственный потенциал рока? В чем его потенциал эстетический?

О. Заярная. Рок-культуру часто упрекают в том, что она отрицает классические художественные каноны. В самом же деле она, если речь действительно идет о культуре, вовсе не посягает на них, она просто по-своему интерпретирует классические «правила игры». Не считает их абсолютными. Рок-музыканты всегда борются за своего слушателя и зрителя, они работают на максимальное эмоциональное сопереживание, на непосредственную эстетическую реакцию. Но театр, музыка, которые мы называем традиционными, позволяют зрителю и слушателю уходить в себя. Рок никогда этого не допускает. Он не останавливается на создании некоего внешнего флера, атмосферы действия — рок «раскручивает» человека до предела, и к этому надо быть готовым. Этому надо поддаться.

Второе: рок космополитичен и представляет собой универсальный интерпретирующий язык. Примерно за со-

рок лет развития рока в нем происходило взаимовлияние самого разного музыкального материала: деревенский и городской фольклор; английская, японская, индийская и многие другие национальные мелодики, русская в последнее время; классическая музыка; полузабытая стилистика эпохи Возрождения. Эстетика рок-театра очень специфична, но, пожалуй, главное его качество — стилевая мобильность и экспериментальность. Рок-культура периода постпанк — настоящего момента — во многом это выяснение отношений с обыденным сознанием. Она удивительно чувствительна к разным языкам — высоким и низким, как искусства, так и быта. Чисто внешне структуры обыденного сознания просто воспроизводятся — эта игра на бытовых клише и ведет к эстетике абсурда.

XX век принес обесценивание слов, потерю семиотики. И в этой ситуации футуристические формы рока необходимы — они разбивают мертвое течение слов. Это очень важно для складывания нового словаря. Культурные модели будущего выводят на первый план коммуникативность. Рок-культура предлагает свою систему невербального общения — звук, мимика, пластика. Классическая культура, напротив, построена на статике, на внутренней сосредоточенности. Человек может ощутить себя свободным в общении, когда он умеет выражать свои эмоциональные переживания. Тогда он «лучится». Не могу сказать, что рок гарантирует обретение таких навыков, но он, говоря жаргонным языком, «подписывает» человека на работу в этом направлении, на проявление индивидуальной манеры поведения.

Нравственный потенциал? Прежде всего искренность и отрицание всякого шаблона, любых жестких рамок. За каждым словом и тактом стоит вероятность выворачивания их наизнанку, и это дает возможность пересматривать все кажущееся или считающееся константой. Нравственные (или псевдонравственные) постулаты в том числе. А поскольку рок создает сильное эмоциональное воздействие за счет «драйва», он уводит от голой рефлексии к непосредственному эмоциональному и духовному переживанию. Крайние проявления? Да, эпатаж возможен — увлечение стёбом не исключает крайних проявлений.

Рок-культура как структура легко собирается и разбирается. Она преображает бытовой мир в абсурдный и, наоборот, складывает из деталей последнего реальную живую проблему. В эпоху глобального отчуждения, на которое склоняет человека технократическое общество, он стоит перед опасностью оказаться в мистическом подчинении у придуманной им же системы слов и выражений. Как вырваться из этой системы детерминизма? Нужны новые культурные формы, лишенные статики. А суть рок-культуры именно в этом — она работает на разрушение всякого фетиша. И каждый раз обнаруживает в себе самые неожиданные точки подключения к разным общественным группам. Тем самым открывая возможность для диалога или конкуренции разных вкусовых, эстетических и, конечно же, нравственных, духовных установок.

Я все-таки против того, чтобы воспринимать рок-культуру только как форму социального протеста. А в картине «Асса» именно так, к примеру, интерпретирована песня Цоя «Мы ждем перемен». Это что — акт вызова: мы хотим перемен сейчас и немедленно? Но не в требовательности суть рока. А в тех эстетических формах, которые несет рок-культура. Касательно всех этих вопросов акценты не то чтобы смещены в картине — они невнятно расставлены.

А. Козлов. А мне казалось, что в заключительном рефрене «Мы ждем перемен», наоборот, звучит какая-то пассивность и даже обреченность. «Мы ждем» — типичная формула поведения в период застоя. И хочется сказать: хватит ждать, ваша судьба зависит от вас самих.

Точка зрения

Л. Карахан

Пришельцы

Великий литературный герой, трагедия которого оказалась типологичной для всего Нового времени,— Гамлет — говорил: «Я мог бы замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны». Но, как видно, сны снам рознь. Мы вступили в эпоху больших чисел: 2000-й год, пятимиллиардный житель Земли, вместе с тем тотальное уничтожение — всемирная зима или всемирный парник. Новейшие дурные сны перестали быть только лишь провокацией главного гуманистического вопроса: «Быть или не быть?» По сути, они уже несут в себе отрицательный ответ на него. И в этом смысле подводят человека к предельной социально-психологической черте, к высшему уже в общей исходной точке духовному перенапряжению.

Обердоза — есть такое понятие у наркологов. Избыточное количество наркотического вещества вызывает уже не искомое психоделическое состояние, а смерть — крайнюю форму физического протеста. Не так ли разве и с дурными снами? Только что протест они вызывают не физический, а духовный. Передозировка, глобальное, не оставляющее продыха воздействие способствует выпадению человека из конвенции, его отключению, умиранию для данной жизненной системы координат. Сны снятся, но человек их не видит, не воспринимает и потому свободен от них. Едва ли Гамлет, мечтавший избавиться от дурных снов, мог предвидеть такую парадоксальную развязку, такой диалектический путь к ореховой скорлупе.

Тот, в ком обнаруживается сегодня типология времени, стал царем бесконечного пространства ореховой скорлупы не потому, что перестала являться тень отца Гамлета, а потому, что призраки и тени современного социума непереносимы.

И вот мы ищем связи. Слишком уж обманчива близость — ведь молодые совсем рядом, и они почти такие же, как и все. На уровне языка понимают и понимаемы. Но — безрезультатно. Счет к ним, в каких бы живых, открытых, далеких от унылого назидания формах он ни предъявлялся, не вызывает ничего, кроме еще большего отчуждения и недоверия. Впрочем, это как бы привычно и даже зафиксировано традицией. Но ведь не вызывает отклика, понимания и небывалый, возникший, кажется, только теперь в порыве ускорения счет к самим себе: мол, только своим равнодушием, беспринципностью, рутинерством, прагматизмом вогнали новое поколение в состояние полной отрешенности, или, как говорят они сами, «отключки». Куда же больше — под сомнением незыблемый авторитет опыта. Все равно не получается. Каетесь, осознаете вину, снимаете давно проржавевшие доспехи — пожалуйста, это ваши дела. Похоже, что сам извечный конфликт отцов и детей приобрел некий односторонний характер: отцы конфликтуют друг с другом и сами с собой, тогда как дети сохраняют известное безразличие и предстают скорее терпеливыми наблюдателями, нежели

напористыми и агрессивными ниспровергателями, инициаторами конфликта.

Можно пробиться через неприятие, неучастие, неприсоединение, ибо это всего лишь приятие, участие и присоединение со знаком минус. Протест и претензия, которые на самом деле не отключают сознание от действующего социального механизма, а являются специфической негативной формой привязки к нему. Куда труднее проложить путь в иное социально-психологическое измерение. А задача теперь состоит, кажется, именно в этом. Ведь новое отшельничество — уже не частная реакция, не отыгрыш, а реакция глобальная и является не ступенькой в эволюции социальной психологии, а качественным скачком. Произошла мутация. Мы уже не в связке, когда можно приблизиться друг к другу, постепенно подтягиваясь по веревке. Мы уже через пропасть, на расстоянии скачка.

Первые безуспешные попытки преодолеть разрыв с ходу не увенчались успехом. Теперь чаще растерянность, недоумение, настороженность и даже страх. И как естественная защитная реакция — самообман: все это старо, как мир; перемелется — мука будет. Вместе с тем на всякий случай попытки пристроиться регентами к новоявленным самодержцам ореховой скорлупы. Но ведь для

этого нужно объяснить свои намерения, войти в доверие. А рокеры, говорят, смеялись, когда увидели самих себя на экране в фильме «Асса». Почему смех в ответ на встречное движение? Почему не смеялись над «Заставой Ильича», над «Коллегами» и «Моим младшим братом»? Наверное, смех — оттого, что живой опыт, преломленный в сознании непосвященных, выглядит отчужденным. Так бы смеялись инопланетяне, если бы их жизнь была представлена на экране в категориях земного сознания. «Эсперанто» не

действует. Нужно признать равнозначную нашей особость и начать договариваться с нуля, с дважды два — четыре.

Другая планета, другая галактика, другая вселенная, которая, если верить научным гипотезам, может явить перевертыш нашей собственной — антимир. И что, если антимир этот обнаружится в непосредственной от нас близости, рядом — как раскрашенные и выстриженные, передвигающиеся в таинственной ломкой пластике брейка гуманоиды. Наш маскарад — их жизнь, а захочется им надеть личины — это будет наша одежда.

Кинематограф, извечно одержимый поиском новых фактур, жадно набросился на раскрепощенные гласностью стрижки, ритмы, пластику. Надвигается экранная панк-демия. При этом в «фактуры», в «декорацию» для традиционных сюжетных и жанровых ходов незаметно преображается и нечто сущностное в образе пришельцев. Ну, скажем, удивительная их неконтактность, замкнутость, обособленность.

В «Охоте на лис» (еще задолго до кинематографического бума на молодежную экзотику) появился юный герой, странным образом закрытый для любых попыток вторжения в его мир и участия в его судьбе. Ситуация в фильме работала прежде всего на главного героя. Человек средних лет, он мучительно пытался преодолеть свою внутреннюю неразвитость и ограниченность, опекая заблудшего. Но и упрямая, неординарная закрытость, уклончивость опекаемого имела в картине самостоятельную художественную значимость и воспринималась как задача, требующая дальнейшего аналитического проникновения и решения.

Решения пока нет, но задача уже словно перестала озадачивать, с ней как бы сжились, и в «Курьере», скажем, мотив загадочной неприступности нового поколения звучит уже как расхожий, удачно приправляя видавшие виды водевильные приемы. Разве что в сцене на дне рождения этот мотив обретает нечто тревожное в своем звучании благодаря какой-то уже не актерской, а личной, выбивающейся из жанра страстности В. Меньшова, сыгравшего эпизодическую роль растерянного и возмущенного, ничего не понимающего и негодующего отца: «Я ему говорю: «Почему ты пьешь молоко неразбавленное? Оно ведь жирное, правда? Его разбавлять надо». «Люблю,— говорит,— неразбавленное». ...А начнешь с ним разговаривать — молчит. Ни «да», ни «нет» — ничего. Выслушает помолчит и опять — «кх!» — новую банку сосет».

Наверное, этот текст в пору произносить отстраненно, с легкой иронией. Эмоции уже почти неприличны. Непостижимость новых отшельников еще немного и станет нормой. Похоже, ореховая скорлупа и в самом деле будет приравнена к загадочным НЛО, обитатели которых, как известно, не склонны устанавливать связь с нашей цивилизацией и предпочитают наблюдать за ней со стороны, то ли опасаясь перенять от нас нечто для них неприемлемое, то ли просто предоставляя нам возможность самим разбираться в наших проблемах. Очевидно, неразрешимые загадки так же необходимы, как и аксиомы,— для баланса. И неясные цели земных пришельцев грозят оказаться столь же привычными и органично прижившимися в сознании, сколь и неведомые замыслы пришельцев небесных.

А с пришельцев какой же спрос? По той сбивчивой информации, которую мы получаем об их добродетельности или злодействе, все равно нельзя достоверно судить об истинных намерениях. Их действия суть феномены, плохо сообразующиеся с общепринятой моральной логикой.

А может быть, просто не хватает заинтересованности, внимания к той информации, которая уже в обороте? Ведь о происходящем в ореховой скорлупе известно куда больше, чем о жизни на НЛО. Разве не красно-

речива абсолютная сосредоточенность юного существа на банке с концентрированным молоком? А удивительно точно найденная характеристика в фильме «Пятно», где герой естественнее всего чувствует себя, забрасывая шарик от пинг-понга в миниатюрное баскетбольное кольцо, закрепленное на двери его комнаты? Еще один вариант — Алекси из «Ступени», который обнаруживает уже не самоценную, а созидательную медитативность в составлении гербария.

До тех пор пока кинематограф надеялся свести концы с концами, причины со следствиями, подтягивая формирующуюся индивидуальность к установившемуся жизненному распорядку, на экране неизбежно возникали заранее готовые ответы, более или менее талантливые педагогические вариации на тему «что такое хорошо и что такое плохо». И по сути ни «школьный» фильм, ни сменивший его ввиду нараставшего жизненного драматизма фильм о трудных подростках, объявляя мир входящему, не проникали в мир входящего. Этот мир в своем существе так и оставался затуманенным, непроявленным, непознанным.

Прорыв произошел в тот момент, когда желание разглядеть самого этого нового человека пересилило желание подключить его к действующему социальному механизму, когда попытки рассмотрения внешних связей индивидуальности и в этом смысле ориентация на коллективный портрет поколения сменились попытками проникновения во внутренний миропорядок и интересом к индивидуальному бытию как самостоятельной ценности, уникальности. Именно тогда главный герой заметно выделился из социальной среды и обнаружил определенную способность к независимому существованию, явился обладателем своеобразного персонального автономного социально-психологического пространства — ореховой скорлупы. Кинематограф в зависи-

мости от конкретных идейно-художественных задач показывает это пространство по-разному. В «Ступени» акцентируя духовную проблематику, в фильме «Пятно» — проблематику моральную. Но даже в «Курьере», где проблематика большей частью превращена в атрибутику жанра, авторы, следуя логике материала, находят способ показать нам неподконтрольное социуму жизненное пространство героя в виде его гротескной мечты или грезы о туземцах, бредущих по саванне где-то на окраине современного города.

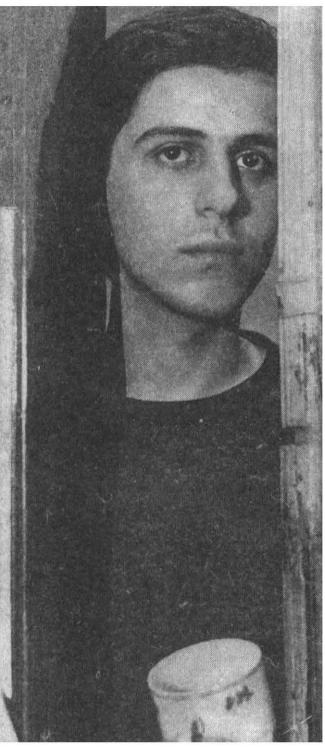
Жанр простодушен. Он громогласно объявляет то, что искусство аналитическое не привыкло высказывать впрямую. Но тем очевиднее факт: пространство ореховой скорлупы децивилизовано. То есть оно — не производное от существующей социальной структуры, а нечто самобытное по отношению к ней. Самобытность эта прежде всего в целостности. Не часть, не ячейка трудно уловимого в реальных границах общего пространства, не функциональный надел, в котором человек сегодня уже привык обустраиваться, но всегда сжат, автоматизирован и обречен на душевную выработку, а именно единое целое, которое, каким бы малым оно ни было, адекватно внутреннему миру человека своей нераздельностью. И, похоже, мир, рождающий дурные сны, отторгается именно в его цивилизованной дробности, иерархичности, закрепощающей человека уже тем, что он находится на некой конкретной ступени, какой бы высокой она ни была, и прочно приписан к ней. Закрепощающей тем более нестерпимо в эпоху больших чисел, когда старый добрый механический автоматизм сменяется автоматизмом компьютерным — неудержимым возрастанием оперативной дробности мира. Тысяча, миллион, а скоро и миллиард операций в секунду. При этом малейшая доля погрешности, которая возникнет неизвестно когда и неизвестно в каком звене, и общий социальный результат окажется практически непредсказуемым. А человек почти не способен прозревать единое начало и единый конец, границы целого. Зацикленность человека на оперативном задании почти абсолютна, он лишь фрагмент, и все больше он отличается от задуманного образца, таящего в себе бесконечное мироздание.

Нарастание, вылившееся в дурную бесконечность. Сон, превратившийся в бред. Вот она, обердоза. В фильме «Ступень» герой покидает мир, в котором человек обессмыслен в своем духовном естестве и предназначен лишь для функционального участия в доходящей до абсурда повторяемости слов, действий, ситуаций. «Та, что больше — меньше»,— отвечает герой на не имеющую решения геометрическую задачу — символ тщетности затрат. А в фильме «Пятно» герой лишь однажды позволяет себе эмоциональный взрыв, казалось бы, вовсе не оправданный, даже недопустимый, с точки зрения нормальной бытовой логики. Он вдруг срывается, кричит на мать, усердно моющую пол. Но ведь моющую изо дня в день, с исступлением человека, навек приговоренного всемирным разделением к этому и только этому занятию, вот что непереносимо, вот в чем повод.

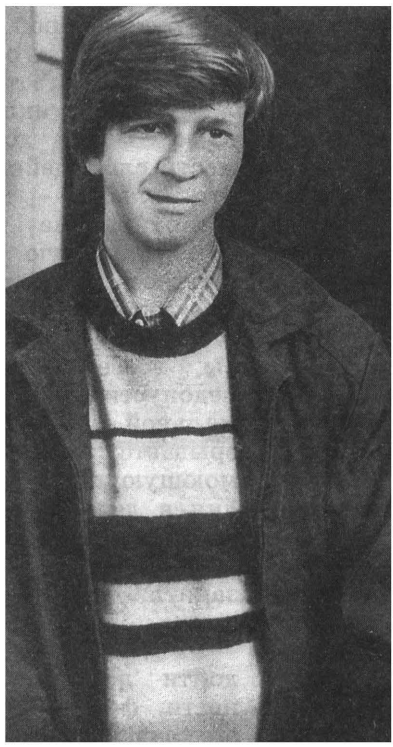
Очевидно, действие должно было дойти до предельной неполноценности, функциональность его — до абсурда, чтобы случилось перерождение, и оно открылось в своей раскрепощающей внутреннюю потенцию единственности, неповторимости, чтобы плен ячейки обернулся бесконечным пространством ореховой скорлупы. И вовсе не обязательно действие это должно быть высасыванием из банки концентрированного молока, игрой в мини-баскетбол или собиранием гербария. В принципе им может быть все то же весьма прозаическое мытье полов или, скажем, закручивание гаек. Ибо дело не в действии как таковом, а в изменившемся способе его восприятия. Оно уже не репрессивно по отношению к внут-

реннему миру человека, а медитативно и способствует всеобъемлющей и полной самоотдаче, гармоничному перетеканию в действие. Будто бы минутная сосредоточенность сознания в произвольно избранной точке, известная каждому, обратилась в мироощущение.

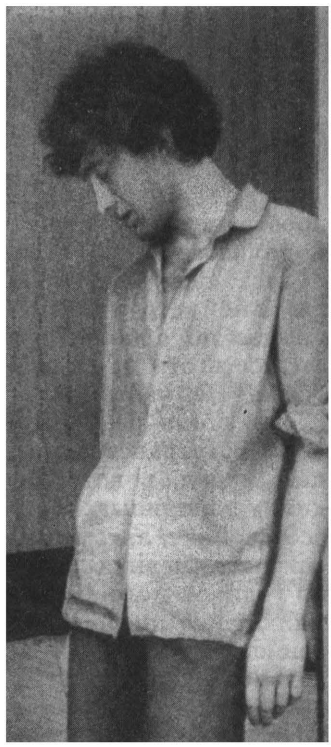
И точно так же, не меняя реальных параметров, переродилось индивидуальное пространство, в котором



«Ступень»



«Курьер»



«Пятно»

это действие совершается, — словно от одной лишь смены социально-психологической оптики. Ведь функциональность не есть нечто непреложное, органичное человеку. Все зависит в конечном итоге от способа самоосознания в мире. Культивируя в себе чувство социальной распространенности индивидуального во всеобщем и иллюзорно принимая границы целого за свои собственные, человек, на самом деле не способный объять и проконтролировать целое, оказывается беззащитным перед его натиском, перед его громадной многоформностью. И чем сложнее, значительнее социальное целое, тем мизернее питающий иллюзии человек и тем сильнее над ним гнет функциональности. Когда же индивидуальность начинает осознавать себя прежде всего в своих собственных социальных пределах, происходит как бы смена точки отсчета, и ячейка, сдавленная в пространстве, оказывается пространством в самой себе и, по сути, уже перестает быть ячейкой, обретая суверенитет и самодостаточность, а человек-функция в глобальном распорядке становится самодержцем необозримого простора.

Не отсюда ли странная независимость и свобода молодых, не с этим ли связано и таинственное исчезновение у них рефлекса цели, и равнодушие к прагматической задаче? «Я думал, по этому дзю-до

своему чемпионом хочет стать, так ведь тоже не хочет»,— не унимается разгневанный отец из «Курьера».— Я говорю: «Ну зачем тебе тогда все это — бицепсы, трицепсы, мышцы все эти двуглавые, зачем? Что ты ими хочешь сделать?» И знаете, что он сделал? Взял вот так вот банку в руку, так ее «кх-ы!» — в лепешку, и говорит: «Ты так не сделаешь!» Нет, объясните мне — вот, что все это значит?.. Я хочу понять — что он хочет?»

А что, собственно, не понятно, если разобраться? Дело ведь не в патологической апатии и не в полной атрофии желаний, а лишь в непривычном отсутствии в желаниях и хотениях напора, натиска, агрессии, направленных в мир. Именно это не устраивает негодующего отца: «Пусть он скажет: «Ты старый осел, ты жил не так, я буду жить по-другому»,— я пойму, пусть он скажет! Но ведь он же молчит...» Вот это молчание, скрытость в нем желаний и смущает, и раздражает, и пугает больше всего, больше любой агрессии и претензии, ибо они привычны для функционального человека, совпадают с его представлениями о свободе и необходимости. О свободе и необходимости самоутверждения в системе, когда силы уходят на достижение социального приоритета данной роли, данной функции или же на захват функции заведомо приоритетной, на опустошительную тягу к невидимым пределам целого, на борьбу с фатальной неполноценностью всякой функции, на несбыточную мечту о достижении функцией тождественности с целым, с системой.

Но что, если народилось сознание, для которого и свобода и необходимость начинаются и заканчиваются на счет «раз», как свобода и необходимость внутренние, для самого себя, не узурпирующие кого бы то ни было на счет «два», «три», «четыре» и т. д. Что, если произошлотаки переключение социальной энергии, без которого в действительности невозможно сосуществование, взятое не как политическая только, а уже как глобальная бытийная категория? Переключение, без которого все разговоры о новом мышлении были бы лишь модификацией знакомой просвещенческой утопии об обществе без борьбы и конкуренции. Самообеспечивающаяся, не требующая жертв индивидуальная свобода не исключает конкуренцию, но понимает ее как сопоставление, сопряжение, а не как взаимопоглощение.

«...Речь идет о том, чтобы никто не был исключен, чтобы аргументы и, более того, чужой опыт были приняты всерьез, и при этом была бы сохранена мирная и тем более решительная верность личности своей позиции; чтобы встреча позиций не превратилась в их безразличное смешение. Это трудно, но все иное — погибель, если не физическая, то духовная». Так пишет С. Аверинцев («Знание — сила», 1987, № 1, с. 26), и это благожелательное его высказывание обращено вроде бы к существующей цивилизации, но в то же время, конечно же, выражает и ожидание, предполагает некий грядущий выход за пределы привычного жизненного устройства, за пределы укоренившейся социальной логики в какое-то новое измерение. Какое оно? Не соотносимо ли оно с тем, что несет в себе мир пришельцев, его парадоксально родившаяся из функциональности медитативность, особая природа социального действия, самоощущения?

Естественно, новый принцип не есть еще оформившаяся реальность. В нем больше от умозрения, сводящего воедино разбросанные, распыленные приметы времени, намеки, знаки, от попытки составить гипотетическую мелодию из блуждающих, дразнящих, то появляющихся, то исчезающих социальных мотивов. Весь вопрос в том, сможет ли взойти посеянное, сможет ли составиться популяция из того материала, который пока существует в виде фермента, субликона, попавшего в весьма неблагоприятную и плотную среду, оставляющую до-

вольно мало шансов на выживание. Тем более что средства защиты у пришельцев еще очень несовершенны.

Чтобы ореховая скорлупа выдержала давление извне, контрдавление изнутри должно быть достаточно сильным. Речь идет не о давлении действенном, наступательном, отсутствие которого вроде бы и есть нечто специфическое, озадачивающее в облике поколения, а лишь о давлении нравственном, моральном. Между тем именно в этом смысле бесконечное пространство ореховой скорлупы представляется пока очень разреженным, как бы не загустевшим. У самодержца еще нет поступи. Он слоняется, шатается, блуждает, в его движениях какая-то первозданная легкость, свобода, но и неприкаянность, невесомость, неопределенность. Он лабилен, податлив, как будто его статус ему самому еще не объявился.

Жизнь устоявшаяся, затвердевшая готова в любой момент и практически безнаказанно обрушиться на вновь прибывшего, как обрушивается она, к примеру, на героя фильма «Пятно». Способ существования этого героя привлекателен, не лишен обаяния, но в то же время несет в себе некую тревожную неустойчивость и подобен чему-то вроде нравственной импровизации с непредсказуемым финалом. То, поддавшись естественному чувству сострадания, жалости, герой выпускает бродячих собак из машины-душегубки, то с удивительным простодушием смотрит, как знакомый перетягивает руку для укола с наркотиком, то колеблется на грани: украсть или не украсть, чтобы выпутаться из неприятной истории. Он будто нащупывает путь в потемках, и не знание, а только лишь интуиция руководит его нравственным чувством. И подводит. Жизнь с ее жесткой логикой оказывается хитрее и опытнее и, конечно же, переигрывает героя, уготавливая ему совершенно неожиданный, оглушающий финал: он становится невольным, косвенным, но все же виновником гибели друга.

Творящие в потемках, они столь же стихийно благородны, добродетельны, сколь неосмотрительно, беспощадно злы. Их поступки так же, как и они сами, разрозненны и сиюминутны настолько, что как бы и вовсе не имеют внеположенной моральной связи, единственно способной уберечь от спонтанно, каждый раз заново формирующегося нравственного посыла, всегда чреватого нравственной амбивалентностью, дикостью. Готовые к индивидуальному протесту, взрыву, они не готовы к объединяющему и тем укрепляющему каждого в отдельности последовательному противостоянию внешнему давлению. Есть звуки, но нет составленности звуков в созвучие, нравственности, укрепленной моральным правом, чувством неодинокости, соотнесенности в поступке. А ведь только мораль, обуздавшая нравственное брожение законным сводом, скрепами, дает каждому, исповедующему ее, стойкий, сугубо индивидуальный иммунитет к злу, избавляет от ритуального противостояния темным силам, без которого пока не могут обойтись пришельцы. Устрашающая дьявольская символика тяжелого рока, инфернальное священнодейство молодежного шабаша — как далеко все это от приписываемого изощренного барочного культа служения сатане и как похоже на профанацию зла, языческий вызов тьме, подменяющий в начале времени позднейшее заклинание моралью.

И все-таки исходит ли от них скрытая угроза? Да. Но гораздо больше незащищенности, открытости всем ветрам в том, как движутся они — то неожиданно уверенно и бойко в стае, то вдруг робко и осторожно поодиночке,— исполненные энергии, силы, страха и ожидания — паства без пастыря. Распадется она, не дождавшись, или пастырь, герой явится и просветит страждущих? А может быть, что-то уже и произошло или происходит, или вот-вот будет происходить, оставаясь до поры не распознанным. Ведь только в мифе все заведомо известно и ожидаемо, сфокусировано соответственно идее.

В истории же завет приходит как бы с краю, из частности и обособления, которые, как писал Достоевский, пожалуй, носят в себе иной раз сердцевину целого, хоть и представляются не способными «объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи».

Убедить, доказать что-либо невозможно: хотите — верьте, хотите — нет. Но ожидание все-таки кажется не напрасным. Есть что-то «пришественное» в атмосфере, ощущение порога. Оно внутри, но и в соотнесенности, конечно. Ну, скажем, со странной, еще очень профессионально неловкой, но привораживающей изображенным вгиковской короткометражкой: длинным неподвижным крупным планом Гребенщикова, в лице которого не обращение — нет, но готовность, ожидание — да; длинными подземными переходами теплоцентрали, а может, римских катакомб, где-то в глубине которых священнодействует Цой, проламывающий взметнувшейся рукой воздух; с самим названием картины «Йя-хха!», неожиданно напоминающим еще нечленораздельный предтеистический напев прекрасного Иосифа: «Яо... Аоф... Аваоф... Ягу, Ягу! Я-а-ве-илу, Я-а-умилу...»

Культура расставляет знаки, их надо лишь опознавать, чтобы не прозевать распутье. Ведь если ему суждено быть, не пришельцы ассимилируются и приживутся в существующей популяции, пусть и обогатив, чуть подновив ее, как это бывает на малых поворотах исторической спирали, а существующая популяция воспримет веру пришельцев, как это бывает на поворотах больших, когда ветхое сменяется новым, а новое — новейшим.

И не дальновидно ли в самом деле поступил Ю. Подниекс, задавшийся далеко не риторическим вопросом: «Легко ли быть молодым?» и решившийся приблизиться к ореховой скорлупе, первым вступить на экране в те самые переговоры с нуля, с дважды два — четыре, с признания особой стати новоявленного. Есть в его фильме что-то от первого контакта цивилизаций, от еще неизбежно в чем-то затрудненного объяснения на пальцах. «Вот так мы здороваемся, а вы? Вот так мы прощаемся, а вы? Вот так мы страдаем, а вы? Вот так мы надеемся, а вы?»

200 строк

Есть в нашем кинематографе работы — пусть немногочисленные, — снятые во ВГИКе, на Высших режиссерских курсах, в объединении «Дебют» и не предназначенные для большого экрана, но не менее важные, а порою и более важные для искусства, чем полотна иных признанных мастеров.
Мы решили обратиться к опыту таких фильмов, которые чаще всего по незнанию не были отмечены вниманием критиков и историков кино. К тому же следует добавить, что в жизни их создателей — а это один из принципов, по которому мы формировали подборку «200 строк»— фильмы-дебюты стали если и не единственными, то пока единственно заслуживающими серьезного разговора, что печально само по себе.

«В горах мое сердце»

Стилистика ретро в нашем кино началась отнюдь не с масштабных, сделанных на профессиональных студиях кинобестселлеров. Первой ласточкой был четырехчастевый, снятый во ВГИКе фильм «В горах мое сердце» — единственная законченная работа двух авторов — И. Киселевой и Р. Хамдамова. Картина оказалась чем-то вроде дрожжевой закваски, на которой взошла в нашем кино стилистика ретро. Идеями и находками этого фильма она долгое время питалась, пользуясь недоступностью первоисточника.

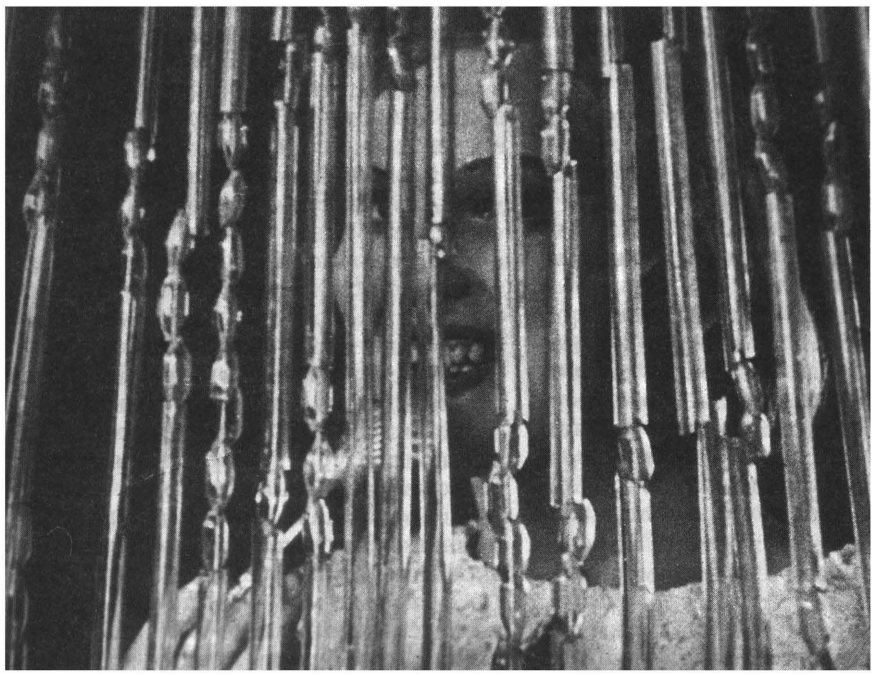
Тиражировались отдельные кадры. Так, коротенький план — венский стул среди огромных лопухов — вдруг аукнулся в «Дворянском гнезде»: правда, в лопухах был не стул, а садовая скамейка. Тиражировались отдельные образы. Именно здесь, во вгиковском фильме, был заявлен актерский имидж Е. Соловей, в следующей, так и не законченной Р. Хамдамовым картине «Нечаянные радости» он окончательно обозначился, ну а предстал перед зрителями в «Рабе любви», поставленной на обломках «Нечаянных радостей». Наконец, предметный мир: соломенные канотье, кружевные веера, дамские шляпки и корсеты, старинные рояли и старинные велосипеды — непременный реквизит ретро-стилистики — именно отсюда начал путешествие из фильма в фильм, тиражированный оптом и в розницу, бесконечно часто и до оскомины однообразно.

Парадокс, увы, не единожды возникавший в нашем кино: уникальный вгиковский фильм видишь впервые, а он давно знаком по копиям и репродукциям. Более того: временами он, кажется, чуть ли не пародирует стилистику, которую сам когда-то манифестировал. Дело здесь не только в том, что за прошедшие двадцать лет кинематограф успел переболеть упоением ретро и к началу восьмидесятых продекларировал уже совсем иные методы реконструкции истории, а в том, что момент самопародийности, иронии по поводу собственной

«В горах мое сердце»
Постановка *И. Киселевой, Р. Хамдамова*. Оператор *В. Дьяконов*. Учебная киностудия ВГИКа, 1967.

эстетики был заложен в картине еще тогда, в 1967 году.

Фильм можно определить как вольную интерпретацию рассказа У. Сарояна. Место действия — некий провинциальный городок начала века с дребезжащими трамваями, с гранитной набережной, откуда так удобно бросать камешки, чтобы они прыгали по воде, со старухами, развешивающими белье поперек улицы, со старикомпортным, строчащим на своем «Зингере» прямо перед дверьми дома, с негритянкой-гувернанткой двух очаровательных девочек в огромных шляпах... Здесь, в этом городе, появляется трубач и актер Мак-Грегор. Он устал, он хочет пить, кто подаст ему стакан воды? Мак-Грегор приглашен в гости к самому великому из всех неизвестных поэтов мира, и жена поэта (она оперная звезда, ей рукоплескали лучшие залы мира, она объехала весь свет!) отправляет сорванца по прозвищу Чучело в лавку: надо же чем-то угостить музыканта! И вот Чучело в какой уж раз доказывает лавочнику Козаку, что тот обязан отпустить продукты в кредит и что они предназначены самому великому поэту современности, у которого денег, наверное, не будет никогда: нельзя же быть великим и брать за это деньги! И вот праздник в разгаре. Знаменитая примадонна мечтает продемонстрировать гостю, как хороша она была на подмостках, но — ужас! — не может влезть ни в одно платье, как ни тужится Чучело, помогая ей затянуть упрямый корсет. Мак-Грегор тем временем жадно поглощает пищу, а когда есть не хватает сил, прячет остатки угощения в карман пальто. Потом он возьмет трубу и будет играть, согласно титру, волшебную, пленительную мелодию, которая заставит ваше сердце трепетать от горя и радости.



«В горах мое сердце»

Сюжет этим исчерпывается. Однако при всей своей незамысловатости он точно ложится на схему фильма о художнике, чрезвычайно популярного на рубеже 60-х и 70-х годов, когда к судьбам Пиросмани, Рублева, Саят-

Новы обратились крупнейшие наши режиссеры. Здесь те же смысловые акценты: тема трагического одиночества художника, тема непризнанного таланта, который выпадает из всякой социальной структуры, тема скитания по миру в поисках идеала, существующего где-то вне его... Но если авторы больших полотен разрабатывают эти темы с предельной серьезностью, тревогой и жесткостью, то вгиковские режиссеры прошлись по той же клавиатуре с грациозной иронич-ностью, с легкостью импровизирующего тапера.

Мак-Грегора спрашивают, откуда он? Он издалека, но его сердце еще дальше — оно в далеких прекрасных горах. А что оно делает в горах? Оно тоскует. А где же мама Мак-Грегора? Она тоже далеко, но и ее сердце в горах, и сердце мамы, его мамы, — оно тоже тоскует в далеких прекрасных горах. «В горах мое сердце» — название и рефрен известного стихотворения Р. Бернса, которое фильм лишает романтического контекста и делает поводом для дурашливого диалога, разыгранного в традициях клоунского скетча. Впрочем, правильнее говорить не о клоунаде. Здесь прообраз не цирк, а кинематограф — классическая американская комическая.

Угощение, спрятанное бродячим музыкантом в карман пальто,— типичный гэг. В традициях американской комической и переодевание примадонны: Чучело затягивает корсет, упершись ногой в ее обширнейший зад. Несколько раз убыстряется скорость проекции — движения персонажей становятся суетливыми и дерганными. Абсурдистским гэгом выглядит петух, живущий в шкафу. Из американской комической пришел и чарльстон Чучела и примадонны, которая, так и не сумев натянуть платье, кокетливо прижимает его к груди.

Всякий фильм о художнике неизбежно ищет способ представить на экране процесс и результат творчества того, о ком он рассказывает. Фильм И. Киселевой и Р. Хамдамова решает эту задачу весьма остроумно. Когда Мак-Грегор берет трубу и начинает играть, камера внимательно панорамирует по комнате, вглядываясь в живописный хлам артистического жилья, останавливаясь на картинах и въезжая в их пространство, чтобы, словно прорвав живописное полотно, оказаться в таинственно растушеванном оптикой пейзаже — некий парафраз «Завтрака на траве» К. Мане... Так авторы превращают экранный мир в результат творчества Мак-Грегора, этот мир воспринимается как эфемерный символ, лишенный пространственных и временны́х координат.

Эпизод чрезвычайно важен для фильма. Здесь — ключ к его пониманию, хотя и не единственный. В самом начале картины мы увидим режиссера Хамдамова в канотье и маленьких круглых очках, сидящего за пианино. Позже пианино, звуки которого будут комментировать происходящее в кадре, возникнет вновь, и Хамдамов, не отрываясь от клавиатуры, заглянет в камеру. Наконец, в финале снова появится режиссер-тапер, которым, как станет понятно, и сымпровизирована вся экранная история.

«В горах мое сердце» — картина, стилизованная по канонам немого кино. Атрибутика ретро в ней не столько свидетельствует о принадлежности рассказанной истории к определенной эпохе, сколько о родовой связи с кинематографом начала века. Сам же кинематограф той поры с его детской естественностью, импровизационной атмосферой, дразнящей иллюзорностью, пренебрежением к натурализму и гротескными преувеличениями станет своего рода развернутой метафорой творчества.

Фильм безусловно принадлежит к тем произведениям, в которых кинематограф говорит сам о себе, занимаясь тем, что вслед за Ю. Цивьяном можно назвать автометаописанием. В этом смысле очень важен проходящий через всю картину мотив

белой простыни-экрана, возникающий в фильме. В одном из первых эпизодов камера движется по улице, завешанной бельем, несколько раз проезжает под плоской белизной простыней. Когда завершается панорама, на которую наложена мелодия Мак-Грегора, камера словно въезжает в ярко-белое пространство распахнутого окна с сидящим на подоконнике петухом (намек на эмблему фирмы Патэ?). В контексте этого мотива особый смысл есть в том, как снята живопись: камера оператора В. Дьяконова словно путешествует внутри плоской картины, придавая ей трехмерность.

Первым спародировал язык немого кино Л. Кулешов в «Великом утешителе». Кулешов снял свой фильм на драматическом для всего кинематографа рубеже освоения звука: пародируя немое кино, он прощается с ним. Для И. Киселевой и Р. Хамдамова оно скорее некий потерянный рай, в который нужно вернуться. Пародируя его язык, они изучали его законы, видя в них не только фундамент всего кинематографа, но и законченную модель всякого искусства.

Фильм «В горах мое сердце» был лишь первым шагом в освоении ретро. Следующим должна была стать картина «Нечаянные радости». Здесь Р. Хамдамов собирался связать единым сюжетом историю Веры Холодной с проблематикой, лежащей, казалось бы, очень далеко от судьбы ослепительной «звезды» кино 10-х годов: философские идеи Г. Гурджиева, эстетика и символика персидского ковра, восточная мистика и т. д.; причем сюжет этот разыгрывался в традициях немой мелодрамы. Трудно загадывать, но если бы «Нечаянные радости» были сняты, судьба ретро в нашем кино, возможно, не оказалась бы столь быстротечной. Стиль мог бы обрести то философское и эстетическое обеспечение, без которого крах его на рубеже 70—80-х был предрешен. Начавшись как попытка осознания кинематографом собственной истории, собственной мифологии и языка и практически не успев еще утвердиться в этом качестве, ретро отказалось от эксперимента, предпочитая ему занимательность. В результате стилистика реализовала смехотворно малую часть своих потенциальных возможностей — обогатила жанр мелодрамы одной-единственной краской: сладкой ностальгией по недавно ушедшему прошлому.

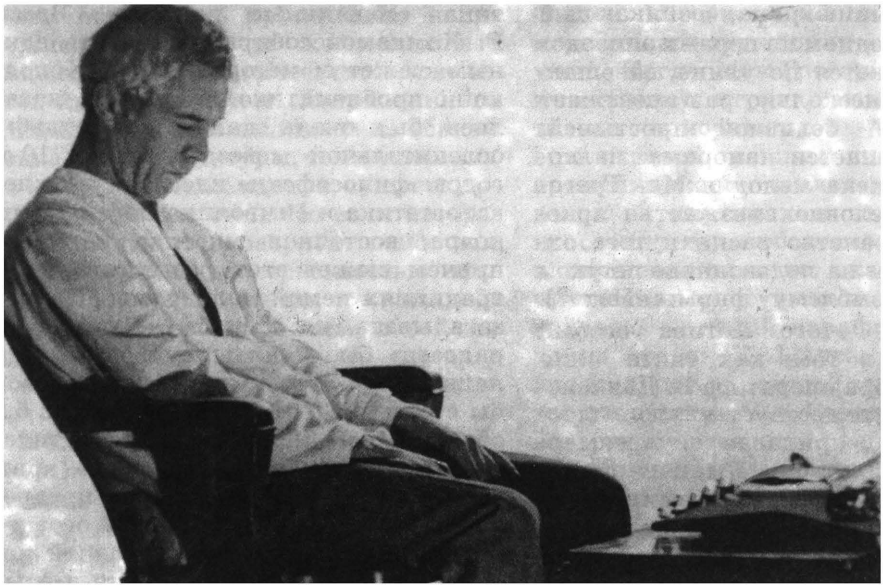
Дмитрий Попов

«Строгая сенсорная депривация»

Романтизм XIX века создал образ автономного, независимого, бесконечно богатого и самодостаточного внутреннего мира. Более близкий к нам вариант этого образа есть у молодого Маяковского: «Я знаю — солнце померкло б, увидев наших душ золотые россыпи». Позднее стали выражаться осторожнее: отдавая дань «индивидуальному», не забывали заискивать перед «общим». В то же время опыт подсказывает, что романтический идеал перечеркнуть значительно опаснее, чем полностью слиться с ним — сочувствующих, пожалуй, не найдется. И вот перед нами фильм, осмелившийся на это.

Человек попадает в глухую изоляцию, его чувства не получают никакой пищи извне. Сначала наступает

«Строгая сенсорная депривация»
Постановка *Т. Чивиковой*. Оператор *С. Астахов*. Учебная киностудия ВГИКа, 1979.



«Строгая сенсорная депривация»

сон, а потом — всего после нескольких часов наедине с собой — интеллект, память, воображение приходят в совершенное расстройство. Это чудо природы — наш мозг — играет, как заезженная пластинка, пуская один и тот же жалкий набор образов по кругу, из которого невозможно самостоятельно выбраться. Какая грустная ирония заключена в том, что фильм «Строгая сенсорная депривация» использует стиль ранних сюрреалистических фильмов! Только перед нами уже не атрибуты по-детски беззаботного пиршества неисчерпаемой человеческой фантазии, а ее единственное нищенское достояние...

Это открытие можно было бы объявить частным мнением создателей картины, если бы она не была основана на документальных описаниях научных опытов, проведенных в советских и зарубежных лабораториях, если бы не называлась академически сухо. Все факты отобраны и представлены в «Строгой сенсорной депривации» так, что без особого авторского нажима они сами несут в себе свое истолкование. В результате исчезает граница между научным опытом как он есть и авторским символом, между научным и художественным кино. Только один мотив явно взят не из автостенограммы испытуемого (главного героя фильма), а из его более поздней рефлексии. В его рассказ вновь и вновь вклиниваются сцены из ритуала каратистов. Возникает завораживающий медитативный ритм движений, притягательный и до мороза по коже отталкивающий...

«Строгая сенсорная депривация» — дипломная работа студентки ВГИКа Татьяны Чивиковой. Лучшее вгиковское кино, своевременно и точно реагирующее на всевозможные модные поветрия, отвечает, хотя и неслышно (о выходе в прокат нечего и мечтать), самым напряженным ожиданиям людей. Тогда, в 1979 году, каратэ переживало пик популярности. Но дело не в институтской традиции легкомысленного увлечения или не менее легкомысленного осмеяния очередного «чуда». Такую серьезность, с какой сделана «Депривация», не встретишь и во «взрослом» кино. Обычно сохраняется хотя бы небольшая дистанция между автором и тем, что он нам говорит. Всюду, исключая, может быть, только кинематограф Тарковского, у которого всегда нахо-

дишь острое ощущение фильма как миссии, как послания и, казалось бы, противоречащее этому желание как можно глубже спрятать его главный смысл. Такая же «скрытность» есть и в «Депривации»: главное не прячется в символе, а лишь смутно угадывается. Отсюда — все трудности анализа картины. Для меня это фильм об ужасе отчуждения, но не вынужденного, а добровольного, можно сказать, экспериментального, стремление к которому подогревается старой романтической верой в свое бесконечное внутреннее богатство. Оборотная сторона этого — пустота, деградация или вызывающе тихий, но настойчивый протест автора, проникновение на органически чуждую духовную территорию, знаком чего и выглядят сцены с ритуалом каратэ.

Есть какой-то подлый закон, согласно которому автор должен разделить судьбу своих героев, или, точнее, невольно угадать свою собственную. «Строгая сенсорная депривация» получила приз на фестивале фантастических фильмов в Италии, и затем для Чивиковой наступили восемь лет почти полной депривации от кино. Кроме двадцатиминутной картины «Он», снятой по рассказу Станислава Лема в «Дебюте», ей пока не дали сделать ничего достойного ее творческих возможностей.

Виталий Трояновский

«Утренний поезд»

Гулкое безлюдье ночного городка. Тоскливо солдату-путнику в чужом спящем городе в ожидании поезда. И вдруг — свет в маленькой обшарпанной столовой, девушка в окошке «на раздаче», суетящаяся среди уродливых общепитовских котлов и тонконогих пластиковых столов.

Парень (С. Нагорный) — молчун, слова не вытянешь. На лице, хорошем, привлекательном, совсем юном, — душевный излом, какая-то боль, напряжение, как на скрипке с последней струной, до предела натянутой и готовой вот-вот оборваться с тонким пронзительным звуком.

Изо всех сил постарается девушка (Т. Виноградова) разговорить солдата, но из его скупых фраз вызнает только, что служил он далеко-далеко, там, где не растут деревья, что прыгал с парашютом,— а остальное, видно, военная тайна. Она так и не узнает, что в той далекой стране он терял друзей, что диалог с погибшими не прекращается с их смертью...

Волей режиссера только мы заглянем в опаленную душу. Неотвязное воспоминание, один и тот же бесконечный, изматывающий сон станет явью экрана: колодезная глубина парашютного люка и земля, неумолимо бегущая навстречу — перевернутая, призрачная, будто увиденная птицей, раненной влет.

Девушка проигрывает привычный, судя по всему, сюжет: уйдет в закуток и будет ждать, когда солдат поскребется в дверь, чтобы была ночь, мимолетная, как стоянка поезда на этой станции, чтоб назавтра попрощаться и разойтись навсегда.

Но исполнится лишь первая половина старой, как мир, и пошлой, как трактирный анекдот, истории. Девушка откроет дверь, но после неловких объятий, торопливого поцелуя солдат вдруг оттолкнет ее и уйдет — вернется туда, откуда пришел — в сумеречную рань холодного утра, в другую

«Утренний поезд»
Постановка *И. Апасяна*. Оператор *Ю. Пуставой*. Учебная киностудия ВГИКа, 1982.

«Утренний поезд»

жизнь... Пересеклись на несколько часов две неприкаянные жизни, два одиночества и разошлись, расстались, так и не встретившись.

Она не станет сердиться, безошибочным женским чутьем угадает — губы парня не оттаяли для поцелуев да и оттают ли когда? Она уже не увидит, как эти губы побелеют, сузятся от внезапной ярости, когда на перроне к солдату подойдет мальчишка-призывник, с веселой компанией догуливающий свой последний денечек на «гражданке». Пьяненький, глупенький, самоуверенный, сожмет он солдату руку — крепка ли?— и с визгом и скрежетом лопнет струна. Раз, другой — точными, страшными ударами врежется кулак солдата в тело мальчишки, кулем осевшее на землю. Получай! Ты ничего не знаешь ни о жизни, ни о смерти, молокосос. Ты можешь радоваться, любить — я не могу. Мне больно и некуда деться от боли — пусть будет больно и тебе.

...Застучат колеса состава. Долгожданный утренний поезд, увези солдата от него самого, убаюкай, укачай, дай покой его душе, он ведь так старается забыться светлым, мирным сном. Но вновь открывается парашютный люк, вновь полетит навстречу чужая земля. Наваждение не кончается.

Вот такую историю семь лет назад, когда об этом не принято было говорить, а передача «Служу Советскому Союзу» привычно била в телелитавры, рассказал в скромной вгиковской короткометражке Игорь Апасян, в то время студент хуциевской мастерской. Рассказал историю «раненого сердца» и назвал ее — «Утренний поезд».

Марина Кузнецова

«Объездчик»

В просторном крестьянском доме празднуется возвращение труженика войны Игната Заварова (А. Карин). Веселье накатывается, как снежный ком. Кто-то приходит, кто-то уходит. Игнат, победным шагом прошагавший по странам Европы, со степенным достоинством принимает все причитающееся ему людское внимание и благодарность. А в следующем кадре, резко сменяющем картину веселья, действие происходит в полутемном, запущенном колхозном сарае-конюшне, где разбросан нехитрый упряжный скарб. Звуковая партитура — гулкая, нависшая тишина — словно подчеркивает убогость и бедность крестьянского быта. Отец Игната, шилом ковыряющий хомут,— сам словно вечная принадлежность этого тяжкого, безрадостного мира. А рядом Игнат в сапогах, начищенных до блеска, будто на мгновение изъятый из только что бурлившего праздника, скучающе прохаживается по нечищенным проходам конюшни, произнося праздно презрительный приговор окружающей теперь его жизни: «Вот у мадьяров хомуты... Серебром отделаны... И скрипки любят. А сало крашеное. И хлеб белый...»

В другом эпизоде Игнат, словно зверь, набрасывается на купающуюся в реке молоденькую сельскую учительницу. Шумная, натуралистически изображенная долгая борьба в воде сменяется идиллическими безмолвными заставками: скромная свадьба этой молодой пары и скорый отъезд на новое место жительства в заповедник.

А перед этим еще один пронзительный по эмоциональной силе кусок фильма. Мальчик, саблей рубивший камыш на починку крыши, спрашивает оказавшегося у реки Игната, много ли фашистов тот побил, на что Игнат отвечает: «А ну, казак, смотри, как я их рубать буду». И в остервенелую, яростную рубку камыша он вкладывает всю свою невостребованную силу, свою ностальгию по значительному и нужному делу войны. Пьянящее упоение воображаемым боем растворяется в тоскливо нависшей тишине следующего кадра — Игнат в опустевшей отцовской избе (вся деревня на сенокосе), он, томящийся от безделья,— сама скорбь, а его безразлично блуждающий взгляд долго занимает суетливо жужжащая на оконном стекле муха.

Фильм «Объездчик», поставленный Александром Бибарцевым по рассказу Евгения Носова в ЭМТО «Дебют», тяготеет, с одной стороны, к подробной описательности событий, повседневного послевоенного быта деревни, с другой — к нарочитой отрывистости, резкости повествования. Неспешное экранное действие внезапно обваливается в отрезвляюще рассудочный его итог в каждом следующем кадре. Построенные по принципу контраста эпизоды образуют своеобразный ритмический строй всей картины. Моменты бурных событий или неистовых душевных состояний героев фильма сменяются иконной простотой и аскетизмом последующих кадров. Причем вторая часть этого условно выделяемого блока — «событие-итог» — по сравнению с его первой частью — «событием» — выглядит как бы усеченной, контурной.

Эта резкость, кажется поначалу, должна свидетельствовать о будто бы роковой неотвратимости событий. Но

«Объездчик» (по рассказу *Е. Носова* «Потрава»)

Сценарий *М. Ворфоломеева*. Постановка *А. Бибарцева*. Оператор *А. Лапшов*. Художник *В. Банных*. Композитор *М. Камилов*. Звукооператор *Л. Гавриченко*. ЭМТО «Дебют» при участии «Ленфильма», 1983 (выпуск на экран — 1987 г.).

потом становится ясно, что такие «расстановки» в бытии не нарушают непрерывного течения жизни: труд, дом, семья, забота о престарелых родителях. Они служат лишь неким опорно-знаковым материалом, своеобразной художественной почвой, на которой разыгрывается трагедия Игната.

Испытав себя в тяжелой, по выражению А. Платонова, «работе войны», Игнат ощутил в себе то, о чем Е. Носов писал: «...он чувствовал себя не просто демобилизованным, а выбитым из седла, несправедливо разжалованным, как-то сразу потерявшим свою старшинскую власть, чин и все привычные привилегии». Воин-победитель, уверенный в своем законном праве на лучшую долю в отвоеванном им мире, Игнат возненавидел вечное, как ему кажется, холопство и неволю крестьянского труда, ощутил унизительность неволи для себя. В тоске и раздражении он подолгу предавался утешавшим его воспоминаниям о войне.

Эта парадоксальная ситуация не часто описывалась в литературе, показывалась в кино: в почете были вызывавшие немедленный трудовой энтузиазм речи и бравурно-веселые марши, процветала мажорная трактовка темы бесконфликтного радостно-созидательного труда. В такую тональность не мог вписаться, скажем, один из лучших рассказов А. Платонова «Возвращение» — о герое, прибывшем с войны. Платонов писал: «Странен и еще не совсем понятен был Иванову родной дом... что-то мешало Иванову чувствовать радость своего возвращения всем сердцем — вероятно, он слишком отвык от домашней жизни и не мог сразу понять даже самых близких, родных людей».

«Объездчик»

В Игнате все эти чувства отразились, как в кривом зеркале. Жить в колхозе и делить с односельчанами нелегкую участь он не захотел и нанялся объездчиком в степной заповедник. А. Бибарцев находит новое соотношение ритмических построений, передающее уклад жизни героя: государственная должность, неторопливые объезды охраняемой им степи, общение с приезжими городскими людьми, дом, хозяйство, семья. Исчезла эмоциональная взвинченность первой половины фильма, эпизоды выстроились в спокойный описатель-

ный ряд. Лишь отчасти нарушается умиротворенность повествования упоминанием о смерти отца Игната и разговором объездчика с погонщиками, гнавшими лошадей, согласно указу, на бойню.

Экранное действие развивается поступательно во времени, но при этом все туже и туже закручивается драматургический узел. Эпизод с убийством потравщика — бедного многодетного мужика Яшки,— эмоционально самый насыщенный, взрывает безмятежный ритм существования Игната. Неукротимо злобное сладострастие, с которым преследует он невидимую из-за густого тумана жертву, предсказывает нам трагический исход. Сцена преследования и убийства в тумане, выразительно снятая оператором А. Лапшовым,— яркая и насыщенная метафора. Игнату безразлична личность человека: посягнувший на охраняемые им степные владения посягнул на закон, на власть (не важно, что в свое оправдание мужик клянет указы, по которым позапахали колхозные поля и негде пасти скот), а порядок — превыше всего. Закон, именем которого Игнат расправляется с Яшкой, как туман, затмил ему сознание, человеческую сострадательность. И здесь же — контр-метафора: лошадь Игната шарахается от него, почуяв пролитую им кровь человека.

Жизнь отторгнула того, кто пренебрег — пусть не только по своей вине — ее гуманными основаниями, в ком «работа войны», лишенная нравственного корня, сделалась привычной и в мирной жизни. Драма Игната не только в том, что он опален войной, но и в том, что само природное начало, не найдя опоры в привычном жизненном укладе, обнаруживает в себе звериный хаос, разрушающий на своем пути все живое и потому противный породившей его природе.

Туман как образ замороченного сознания долго присутствует в кадре. Режиссер не стремится к легковесности повествования, к упрощению ситуаций. Даже вид безжизненного тела не вызывает у Игната сочувствия к мужику — лишь брезгливость. Когда туман рассеивается, Игнат вдруг неожиданно срывается, плачет, бежит, падает, бьется в траве. Пока им движут не покаянные чувства, а страх. Так завершается фильм.

Альфира Ярошенко

г. Актюбинск

Н. Климонтович

Любовь под березами

Образцы

Звезды сталинской эпохи были прежде всего красивы. Ладынина, Макарова, Орлова, Серова, Целиковская на экране второй половины 30-х, 40-х, начала 50-х — обворожительны, остры на язык и легки на подъем, талантливы и энергичны. Они пели и танцевали, острили и кокетничали, сводя героев с ума и кружа головы поклонникам в зале. В условной атмосфере лент сталинской поры эти обольстительные молодые женщины были безусловно центральными фигурами, вокруг которых вращался мир — будь то мир «Веселых ребят» или «Богатой невесты», «Девушки с характером» или «Воздушного извозчика». Они могли быть одеты в любое платье — профессорской дочки или колхозницы, оперной певицы или девчонки городской окраины,— это не меняло сути дела: они являли собой прекрасные образцы, отнюдь не претендуя выглядеть правдоподобно.

Проблема правдоподобия вообще не стояла в кино тех лет. Любовные коллизии разворачивались на фоне театрализованной, отретушированной деревни или веселых городских улиц, добродушных дворников и нарядных прохожих. Причем идеализация эта — во всяком случае в предвоенные годы — вопреки распространенному мнению отнюдь не носила идеологического характера. Это была эстетика идеализированных чувств идеальных героев, чьи добродетели в первую очередь и гиперболизировались. Украшательство же фона было подсобным.

Ведь герои той эпохи никогда не бывали заурядны. Грандиозный стиль исключал как интерес к людям некрасивым и неталантливым, мужчинам негероичным, женщинам непривлекательным, так и внимание к убогим интерьерам и унылым пейзажам. Нельзя назвать такой подход и коммерческим — хотя бы потому, что «коммерческое» и «высокое» в кино тех лет трудно разделить. Героями и героинями были полярные летчики (нынешние космонавты), оперные примы (теперешние поп-звезды), самородки и дочки знаменитых профессоров. Даже учитель из герасимовской картины, одной из наиболее реалистических лент тех лет, был именно учителем, то есть элитой по деревенским масштабам, а пырьевские простые колхозницы — непременно ударницами и делегатками. Кино проявляло полнейшее равнодушие не только к «маленькому человеку», но вообще к человеку толпы, ко всему заурядному и среднему, его интересовали лишь исключительные типы, в какие одежды ни нарядил бы их социальный заказ.

Впрочем, все это общеизвестно. Для нас любопытен лишь вот такой аспект: эти эстетические установки определяли и своеобразную этику любовных проявлений экранных героев. Ступая на зыбкую почву культурных аналогий, можно было бы заключить, что наиболее последовательные кинематографические образцы тех лет напоминали рыцарский роман. Столь же заведомое размещение полюсов добра и зла, столь же фатально предопределенное пораже-

ние последнего. Да и расстановка социальных сил схожа. Модель проигрывалась многократно и на всех уровнях вплоть до популярнейшего гайдаровского «Тимура...», имевшего место и на экране, где, с одной стороны — герой, предводитель подростков, обитателей привилегированных дач, с другой — атаман дворовых мальчишек Квакин, определенно заоградного, плебейского происхождения, человек, говоря фигурально, из-за стен замка... Естественно, в иерархии ценностей такого искусства любовь должна занимать очень важное место.

Но задано это место вовсе не гедонизмом рыцарственных героев и прекрасных, но целомудренных героинь, определено отнюдь не необходимостью создавать счастливые семьи и получать здоровое потомство. Чувство к прекрасной даме служило прежде всего трамплином подвигу.

Идеальная любовь хранит героя, верность подруги делает его буквально неуязвимым для пуль.

Перед войной еще снимались легкомысленные бытовые комедии, но война внесла окончательные коррективы в области стиля. Законченный к 1941-му году фильм «Сердца четырех» лег на полку до 1945-го, бывшая же в запуске в 1941-м комедия «Свинарка и пастух» срочно доснималась: ее идеологическая нагрузка неизмеримо выше, и примечательно, что ее герои заговорили стихами.

После войны наше кино уже не давало подобных канонических образцов. Идеализм его чаще всего оказывался выхолощен. Фильм И. Пырьева «Кубанские казаки» (1950) — образец своего рода декаданса сталинского искусства: в нем гипертрофируются уже не человеческие идеальные качества, но добродетели государства. Изображение высоких чувств уступило место идеализации колхозной жизни с упором на мифическое изобилие, оживленность же помельчавших героев отдает опереточной фальшью.

В наследство кино того периода оставило нам как раз худшие свои черты. И прежде всего — идеологизированное ханжество. Еще и по сей день в каком-нибудь «контрпропагандистском» фильме можно опознать врага по масляному взгляду на женские ноги. Дух же идеальной любви начисто выветрился. И теперешний герой — Штирлиц, скажем,— тщательно застрахован авторами от каких-либо любовных отношений вообще. Похоже, что только для безукоризненной анкеты он расписан с далекой подругой, лишь однажды на безопасном во всех смыслах расстоянии показанной тоскующему разведчику в берлинском кафе.

Оттепель чувств

Название поставленного М. Хуциевым и Ф. Миронером в 1956 году фильма «Весна на Заречной улице» было символично не только обозначением сезона. Заречная улица — это реальная рабочая слободка конца 50-х с ее барачным бытом, скученностью и канавами сточной воды вдоль тротуаров. Контраст с идиллическими кинопейзажами предыдущей эпохи бил в глаза.

Сама по себе любовь рабочего парня к учительнице вечерней школы не была столь уж неожиданным предметом, необычным было то, что герои оказались обыкновенными людьми — без чрезвычайных заслуг перед обществом, а значит, никак социально не выделенными — они не были ни передовиками, ни выдвиженцами, не красовались даже на Доске почета. И соответственно положению их чувства носили не возвышенно-платонический, но земной характер, с чертами плотского любовного влечения (слово «весна» в названии отражает и эту сторону дела).

Сам по себе показ любви без отрыва от производства, будь то обучение или горячее литье, тоже был весьма традиционен, но и здесь картина по-новому расставляла акценты: в финале, в сцене решительного объяснения, весенний ветер распахивал окно и под-

хватывал бумаги. В этом можно было увидеть осознанное или неосознанное стремление авторов выделить место личной жизни рядом с жизнью «общественной». Интимность как бы отвоевывалась у общества, которое оставляло ненадолго героев наедине.

В предыдущие годы личная жизнь как таковая могла присутствовать только в комедии. В высоких жанрах сюжет был подчинен выполнению долга, любовь же выступала лишь как надежная помощница героическим свершениям, будь то строительство колхозной жизни или выполнение пятилетнего плана. Фильм Хуциева и Миронера менял приоритеты: предметом его было прежде всего любовное чувство. Даже пырьевская «любовь на тракторе» переживала такую же метаморфозу — в фильме С. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1958). Любовь вне обязательного подчинения другим свершениям позволяла теперь герою не геройствовать, а любить как бы наперекор неприкрашенному тяжелому быту.

При этом разрушено оказалось кинематографическое единство идеальных чувств и идеализированного фона. На фоне реалистически воссоздаваемого быта демонстрировались на экране теплые, светлые чувства простых неплохих людей. Идеализация любовных чувств уступила место поэтизации. Дегероизированные сюжеты стали балансировать на грани слащавой сентиментальности, оказавшейся тоже реабилитированной. В ходу были мотивы потерянного и приобретенного родства, любовные же отношения то рассматривались через призму домашнего уклада честной семьи («Дом, в котором я живу», 1957), то давались глазами ребенка («Два Федора», 1959; «Сережа», 1960). В эстетическом плане достижением стала своего рода «поэтичная бесформица», которая еще долгие годы будет праздновать победу над разрушенными формами сталинского кино. Разумеется, самые чуткие мастера не могли не ощутить неполноту такой радости.

Чувства из бестелесных превратились в «весенние», среда обитания приобрела натуралистические черты, все подталкивало к более правдивому изображению самих человеческих переживаний, что не грозило в те годы пучинами психологизма, но требовало более пристального социального анализа. На этом пути появились одновременно (1962) две ленты двух известных мастеров: «А если это любовь?» Юлия Райзмана и «Девять дней одного года» Михаила Ромма.

Ленты эти мало чем схожи, кроме одного: в обеих предпринята попытка раздвинуть рамки доселе дозволенного. Первая была посвящена, как мы скажем нынче, «проблемам молодежи», вторая рассказывала об интеллектуальной элите тех лет — физиках-атомщиках. Райзман очень омолодил героев, введя в оборот тему любви до получения школьного аттестата зрелости; героиня Ромма, молодая европеизированная женщина, вела добрачную половую жизнь, и, кажется, не только с женихом, на что смотрели сквозь пальцы в высокопросвещенной и лишенной предрассудков среде ученых. Все это тогда было революционно. Можно лишь гадать, каковы могли быть последствия этих вольностей для нашего чопорного искусства. Но очередной занавес вовремя опустился.

Застой и томление

Рамки снова оказались решительно сдвинуты. В этом глупо обвинять только цензуру или начальство. Ведь многочисленные зрительские дискуссии вокруг лент Райзмана и Ромма шли в повышенных тонах. Согласимся, что мэтры чуть забежали вперед, на несколько десятилетий.

Конечно, возвращения к рыцарской архаике уже быть не могло. Вовсю торжествовала «правда жизни». Но вопрос в том, как понималась правда тогда, в начале 70-х. Она была жестко ограничена украшательством — с одной стороны, и очернительством —

с другой. В этом смысле идиллическая и даже романтическая любовь представлялась украшательством, зато неумеренная откровенность сразу же оценивалась как отголосок закордонной сексуальной революции, а значит, как порочащие образ нашего человека клеветнические измышления или как порнография.

Кинематограф должен был отыскать способ, говоря о любви, увертываться от Сциллы лакировки и Харибды замутнения нравственного облика «нашего современника». Вот тогда-то и вошли в моду дурашливость для девушек и растяпистость для парней.

Речь шла уже не о поэтизации нормальных и здоровых реакций, а о любовании комплексом социальной и физической неполноценности.

Тип героя определял и тип сюжета. Уже во второй половине 60-х в ходу были истории любви неразделенной, несостоявшейся, неполнокровной. Место счастливых финалов заняли разочарования, ожидание, томление. Несуразных женщин вроде героини Т. Дорониной из «Старшей сестры» пытались заинтересовать неумелые мужчины вроде героя Л. Куравлева из этого же фильма. И если комедийный Шурик был, может быть, и смешон, то драмы с участием подобных ему героев вызывали в нас жалость пополам с нетерпением выйти на свежий воздух.

Но все-таки наше широкое зрительское сердце приняло и полюбило этих неприкаянных героев. Пусть героини не годились для счастливых развязок, пусть герои не могли стать удачливыми любовниками, но наше сочувствие требовало для бедолаг пощады и даже награды. Это стало своего рода социальным заказом, и кинематограф пошел нам навстречу.

В комедии дело решалось просто: смешному недотепе вдруг — в соответствии с законами жанра — выпадал счастливый фант. Это могла быть и хорошенькая «кавказская пленница», но мог быть и целый метафорический гарем («Семь невест ефрейтора Збруева», 1971).

В «высоких» жанрах дело обстояло не так просто, здесь нельзя было обойтись одной только забавной мистификацией. И вот героиня фильма Глеба Панфилова, нескладная фабричная девчонка, обреченная на любовный крах, становилась на глазах у зрителей кинозвездой («Начало», 1970). Намек на такое решение уже содержался в картине по пьесе Володина «Старшая сестра», но именно «Начало» закончило построение универсальной модели компенсации выпестованных в предыдущие годы нашим кино фрустированных героев.

Сама по себе эта модель не нова — она представляла перевернутый вариант сюжета о Золушке. В таком виде известный сюжет больше отвечал духу времени, чем в канонической своей форме,— к «личному счастью» было стойкое недоверие. В ходу была компенсация за интимные неудачи — профессиональным успехом. Впрочем, был и несколько иной вариант этой любовно-социальной диалектики: от карьериста уходила жена, от преуспевающего любовника отворачивалась возлюбленная («Городской романс», 1971). Любовная греза сталинской эпохи, казалось, была разрушена непоправимо, модель, в рамках которой любовь была наградой за ударный труд, оказалась опрокинутой, граница, разделявшая прежде счастливых «наших» героев от несчастливых — чуждых, прошла по судьбе отдельного персонажа, отрезав личное счастье от социального благополучия. Удачная любовная встреча в жизни ординарного служащего годилась лишь в качестве сюжета рождественской сказки («Ирония судьбы...», 1975), трактовалась как результат чистой воды случайности, почти как чудо.

Стареющий Эрот: реванш и новое украшательство

Но та же «правда жизни» в эпоху застоя, исключившая из обихода кинематографа удачливых и цельных воз-

любленных, подталкивала заметно постаревших к концу 70-х героев, сделавших карьеру, стремиться к любовному реваншу. В сказочном комедийном сюжете об иронии судьбы сам жанр ставил под сомнение его реальную возможность — в недотепу влюблялась не просто красавица, но — иностранка (пусть актриса-полька и играла советскую гражданку). Бытовая же драма перешла в решительное наступление, стремясь показать такой реванш правдоподобно. И вот стареющая женщина, но директор фабрики, усталая от борьбы за карьеру и предыдущих любовных разочарований, выигрывает-таки у судьбы свой любовный приз в лице тоже немолодого, но прилично зарабатывающего шофера — симпатичного и доброго человека («Старые стены», 1974). В этой новой модели любовной ленты все было «по правде» — но если раньше более высокое положение женщины — молодой и хорошенькой — делало ее еще более привлекательной в глазах героя, то теперь мезальянс лишь отражал былые неудачи героини, а сделанная вопреки им карьера компенсировала отчасти ее солидный возраст.

Теперь директора обоего пола, отставные летчики и капитаны, бригадиры и депутатки местных Советов, матери-одиночки и пожилые холостяки, вдовцы с детьми и старые девы заполонили экран, обнаружив вдруг оказавшийся нерастраченным волею судеб кино предыдущих лет обширный багаж нетронутых чувств и обильный запас любовного пыла. Правда, кино так и не дало образцов исследования геронтологического любовного феномена, как, скажем, «Ретро» А. Галина на театре, но возраст влюбленных колебался от сорока до пятидесяти для женщин, от пятидесяти до шестидесяти для мужчин. Можно привести длинный список названий таких картин, где «Мачеха» будет явно проигрывать в сравнении со «Сладкой женщиной» или «Зимней вишней». И не кажется парадоксом, что при все возрастающей откровенности поведения на экране немолодых влюбленных пар молодые в кино тех лет были далеки от чувственных переживаний («Сто дней после детства», 1975).

На примере этой ленты режиссера С. Соловьева можно разглядеть и еще одну тенденцию — возврат к идеализации фона. В пионерском лагере живут подростки шестнадцати лет, и только они. Прекрасная юная героиня носит венок из полевых цветов и читает французские романы в подлиннике. Ее сверстники интеллектуалы-инфантилы спорят о Сартре, вожатый же вместо того, чтобы следить за дисциплиной, ставит со своими подопечными «Маскарад». Нет никакой регламентации жизни в этом юношеском раю, даже распорядка дня, что подчеркнуто отсутствием не то что ограды, но даже ворот. Чувства же сильфид в венках и феминизированных подростков — тоже эфемерны, влюбленности их бесплотны. Соблазн растворен в атмосфере, юношеское вожделение предельно эстетизировано — до полной бестелесности.

Впрочем, молодым (речь уже не о фильмах Соловьева) было от чего впасть в бесполую меланхолию. Ведь поведение экранных взрослых должно в этих нежных созданиях вызывать дрожь отвращения при мысли о поцелуе. Вспомним хоть сцену из «Служебного романа» (1977), когда немолодые и некрасивые мужчина и женщина в приступе страсти, сшибая стулья и рассыпая скрепки, гоняются друг за другом по помещению канцелярии, в которой служат. Неаппетитность зрелища усугубляется ставшей привычной социальной травестией: партнер многодетен, в то время как партнерша бездетна, при этом он внизу, а она наверху служебной лестницы.

Вершиной этого периода нашего любовного кинематографа может служить знаменитая, удостоенная американского «Оскара» и ставшая одним из чемпионов отечественного проката картина «Москва слезам не верит» (1980) режиссера В. Меньшо-

ва. Все сказанное о любовном реванше и новом украшательстве целиком относится и к ней.

В первой серии — героиня молода. И быт воспроизведен по всем правилам отечественного кинематографического «неореализма», что годом раньше уже было проделано Н. Михалковым в «Пяти вечерах». То есть воспроизводится, разумеется, кинобыт с уже известными нам по фильмам тех лет керосинками, крепдешином, симпатичными соседями по квартире и фестивалем молодежи и студентов. В полном соответствии со стилистикой тогдашнего кино поданы и любовные сцены. Скажем, падение героини в первой серии показано весьма целомудренно: гаснет свет в критический момент — и вот она уже с ребенком на руках.

Но прошла четверть века. И во второй серии на фоне стильной мебели героиня, ставшая, как легко догадаться, директором большой фабрики, на глазах у зрителя раздевается и оказывается в постели у немолодого любовника в отсутствие его жены — уже без всякой ложной скромности. Хорошие машины и наряды героини вовсе не от «Красной швеи», модные интерьеры и картины благополучия делают неизбежным хэппи энд, когда дело заканчивается любовной идиллией директора и интеллигентного в летах — на этот раз не шофера, но заводского рабочего.

От «Старых стен» и до «Москвы...» на любовные подвиги мамаш с неизбывной грустью смотрят их двадцатилетние хорошенькие дочки. Рядом с раскрепостившимися родителями молодые пары в этих лентах выглядят вялыми и чинными, как супруги с многолетним стажем. Эти юные старички как будто еще не заслужили права на собственные чувства, права, оплаченного долгими эротическими мытарствами неожиданно побойчевшего старшего поколения.

Нас не должно удивлять, что ленты, демонстрировавшие всеобщее материальное благополучие, снимались именно тогда, когда положение в экономике становилось все более угрожающим. Описав большую дугу, эстетика массового кинематографа вернулась к опробованным образцам. Снова на экране возобладали социально полноценные влюбленные пары, потеснив всякого рода аутсайдеров. Снова жизненный успех награждался любовным счастьем. Вот только теперь обрюзгшие влюбленные и видавшие виды их подруги с печатью усталости на лицах вызывали сомнения в потенциальной продуктивности их союза.

Любовь как гражданский акт

Но как бы на протяжении лет ни изображалась социальная среда — театрально ли приукрашенной или достоверно воссозданной,— она всегда плотно окружала влюбленную пару. Фильмов о любви наших современников как таковой не было. Эротика сама по себе всегда казалась нам нонсенсом, нарушением эстетической нормы, а современная «Песнь песней», окажись она на экране, напрочь лишенная «гражданственности», предстала бы очень пресной, если не насквозь фальшивой. Чрезмерная интимность и камерность чувства противоречат и нашему многолетнему повседневному опыту, и нашей эстетической традиции. Нас оставляет неудовлетворенными повесть Лоуренса «Девушка и цыган», но кажется художественно полновесным роман А. Калинина «Цыган», где образ Будулая олицетворяет не эротическую мечту женщины, но идею интернационализма. Именно этот роман избрал для своего режиссерского дебюта в 60-е годы Евгений Матвеев, фильмы которого особенно выпукло демонстрируют, как в нашем кино «это делается».

Любовная линия в них не менее важна, чем, скажем, повествование о жизни колхоза. Темы эти неразрывно слиты. В фильме по рассказам М. Шолохова «Смертный враг» (1972) председатель колхоза любит жену кулака.

Невозможно сказать: любовный ли раздор усугубляется политическим противостоянием или наоборот. В фильме «Любовь земная» по П. Проскурину (1975) эта диалектика носит несколько иную окраску: герой картины, тоже председатель, оплодотворяя двух женщин, магически способствует выполнению планов поставки хлеба государству. Никак не случайна символическая сцена, когда он узнает о рождении очередного ребенка на элеваторе, стоя по колено в только что собранном спелом колхозном зерне. Тот же факт, что за супружескую неверность райком подвергает его взысканию, возвращает нас из области ассоциаций с земледельческими мифами в сферу реальной жизни, где районное начальство, подчиняя моральной опеке половую жизнь героя-богатыря, осуществляет тем самым руководство сельским хозяйством... И все вместе могло бы показаться абракадаброй неподготовленнму зрителю, в лучшем случае оксюмороном типа рыбных колбасок, изобретенных в те же годы, но для нас этот язык — привычен.

Мы знаем, что любовная тема — всего лишь элемент «широкого изображения жизни», а такие действия героев, как ритуальное ухаживание за женщиной, зачатие или роды,— недостоверны сами по себе, вне контекста эпохи, так как являются прежде всего гражданскими поступками. Поэтому сцены из «Служебного романа» не кажутся нам низкопробным фарсом, ведь мы способны мгновенно расшифровать их как социальное иносказание. О пристальности своих социальных наблюдений говорил и сам автор, Э. Рязанов, в одном из интервью тех лет.

Справедливости ради надо отметить, что, рассказывая о любви, к подобной эстетике прибегают не только Рязанов, но и Гайдай, не только Матвеев, но и Абдрашитов, братья Михалковы, Глеб Панфилов, не говоря уж о мастерах менее прославленных. И чтобы не быть голословным, воспользуемся еще одним примером — весьма далеким от «Любви земной»,— примером последней ленты В. Абдрашитова «Плюмбум, или Опасная игра» (1986).

Критика много писала о трактуемой авторами центральной моральной проблеме цели и средств, о невозможности борьбы за справедливость нечистыми методами. Все это, пожалуй, так. Но практически ничего не было сказано о линии фильма, проводимой авторами с неуклонной последовательностью от начала до конца,— о теме преследования несовершеннолетним героем женщины, о его стремлении к обладанию миром, говоря кратко — о теме инициации. Обряд посвящения буквально воссоздан на экране, и момент этот — женщина, обучающая героя плаванию в ночной реке,— кульминация фильма. Все к этой сцене шло, все ею и разрешается. Фактически вся линия частного сыска, шантажа и мистификаций героя ведет именно сюда, но об этом критика почему-то не сказала ни слова.

Этот фильм, как и прежние работы авторов, содержит социальный анализ среды, в которой растет герой. Семья и школа, добровольная дружина, криминальные сообщества — все показано превосходно и со знанием дела, вот только сцена, о которой мы говорили, по-моему, все же читается как стыдливый эвфемизм соития. Эти кадры решены в весьма неожиданном ключе — романтическом, с громом и молнией, буйством природных сил — и стилистически нарушают строй картины. Социальная методология авторов дала осечку, когда они взялись разрабатывать сугубо эротический мотив.

Создается впечатление, что «наука страсти нежной» неведома нашим кинематографистам или репрессирована ими сознательно, как «лженаука». Любая ситуация — будь то ревность, измена, вожделение, восторженное соединение — воспроизводится на нашем экране стыдливо и бегло, скорее лишь обозначается. Знаковая система, как в классическом балете. Отсюда скованность героев, картонность страстей, однотипность ситуаций.

Подглядывание в «там» и «тогда»

Но неужели же нашему кино вообще неведомы приключения плоти? Неужто изгнаны из него раз и навсегда любовный каприз, игра страсти, легкомысленность, фривольность, все то, что издавна привлекало в любовной теме поклонников Овидия? Разумеется, нет. Но присутствует все это на нашем экране контрабандно, протаскивается туда из-под полы, наряженным в костюмы иных стран и эпох.

Видано ли нами, чтобы, скажем, жена председателя колхоза затаскивала в баньку пасынка-механизатора. Или такое, например, — свою будущую жену героический моряк или летчик, будь она ему потом хоть трижды верна, он, будущий муж, в первый же день знакомства соблазняет в копне сена? Это немыслимо. Однако примеры эти взяты из отечественного кино, причем героем первого сюжета является не кто иной, как основатель силлабо-тонического стихосложения и Московского университета Михайло Ломоносов, героиней же второго — жена декабриста Полина Гебль («Звезда пленительного счастья»). Что уж говорить о безымянных гусарах, цыганках, предводителях дворянства, язычниках, гувернантках, светских дамах и заезжих итальянцах — с них вообще спроса никакого, как и с современных иностранцев. Вся запретность улетучивается, если дело происходит «там» или «тогда», даже дымка «ретро» позволяет отвести собственно эротическим моментам чуть больше места, нежели в фильмах на современную тему. Традиция эта не оскудевает от «Летят журавли» (1957) и «Сорок первого» (1956) до «Военно-полевого романа» (1984). Причем те же самые актрисы и актеры, которые играют до зубной боли пресных героинь и героев в современных мелодрамах, вдруг преображаются, едва наденут лосины или кринолин — откуда-то берется и легкость, и жар соблазна, и грациозное кокетство. И все это похоже на сеанс у психотерапевта, когда невротикам позволяют побыть в облике кого-то другого, обольстителя или жертвы, в зависимости от того, какие неисполненные желания требуется компенсировать.

Особенно отчетлива эта психоаналитическая тенденция в наших экранизациях классики. Возьмем для примера только два относительно недавних фильма по пьесам А. Н. Островского.

Фильм В. Мотыля «Лес» сделан восемь лет назад, и фривольность, думается, была одной из причин задержки его выхода на широкий экран. Л. Целиковская в роли Гурмыжской — это вовсе не известная нам по школьной программе дама, которая «одевается скромно, почти в трауре, постоянно с рабочим ящиком в руке», как сказано в авторской ремарке. Эта пожилая гедонистка, желающая получить за свои деньги как можно больше удовольствия, даже усадьбу свою обставила вопреки Островскому в стиле рококо, и мы то и дело натыкаемся на экране на очень откровенных амуров, гирлянды цветов и весьма рискованные положения героини и ее любовника-гимназиста. Говоря словами Несчастливцева: «Тут все в порядке, братец!»

Приблизительно в ту же сторону дует ветер в экранизации «Бесприданницы» («Жестокий романс», 1984). Вокруг этого фильма в год его появления на экране поднялась целая критическая буря — не в последнюю очередь потому, что в картине Лариса Огудалова не «белая чайка в кругу хищников», как называл ее критик А. Ревякин во вступительной статье к собранию сочинений классика, а смазливая и глуповатая молодая бабенка, каких в народе принято характеризовать идиомой, приблизительно переводимой как «уступчивая». И в полном соответствии с этой новой ролью поет она своим ухажерам не старинные романсы, как некогда пела Комиссаржевская, но песни на стихи Беллы Ахмадулиной

и самого режиссера Рязанова — точно так, как значительно более целомудренная героиня из «Иронии судьбы».

Не будем лицемерить: этот своеобразный уход в ностальгическую костюмированную эротику — никак не случаен. Режиссеры, даже вырвавшись на мировой экран, ищут по привычке обходные пути к запретному плоду.

Лесбийская любовь, впервые возникшая на нашем экране в фильме Сокурова «Скорбное бесчувствие», происходит — в это трудно поверить, не увидев, — в экранизации пьесы Бернарда Шоу. Но мы-то, наученные многолетним культурным опытом к расшифровке всяческих эвфемизмов, смекаем, что викторианская Англия здесь сама по себе, а контрабандная эротика — вот она. И готовы чуть ли не рукоплескать всем этим вполне ханжеским ходам и вынужденным подменам, хотя не можем в глубине души не сознаться, что принимаем участие в заговоре, в котором люди хорошего вкуса должны бы отказаться участвовать.

Реабилитация или стремление к мировым стандартам?

Нынче, впрочем, и любовная тема, кажется, выходит из-под запрета. Во всяком случае, то и дело слышно, что где-то недавно в открытом показе кого-то видели почти совсем безо всего. На широкий экран вышел, спустя тринадцать лет, фильм А. Смирнова «Осень», когда-то чудом снятый — на волне успеха, надо думать, «Белорусского вокзала». Лента, которую трудно было заподозрить в аморальных тенденциях, так и не дошла до массового потребителя по «постельным причинам».

Можно спорить о социальных последствиях того или иного эстетического запрета, но культурный урон весьма заметен: ибо художественные различия между многими лентами, названными выше, и, скажем, «Эммануэль» сводятся к различной степени раздетости героинь. Не ставя себе сознательно таких задач, авторы и нашей, сверхпресной, и «ихней», сверхпряной, кинопродукции, проводя героев от одной условной банальной ситуации к другой, демонстрируют лишь уплощенность внутреннего мира, примитивность желаний, импульсов и реакций своих героев. Человек обворован, препарирован и расщеплен и в том, и в другом случае — отобрали ли у него тело или расхитили душу. И то, что виды Бангкока явно уступают виду на «старые стены» — в конечном итоге вопрос второстепенный.

Этот художественный ущерб, обедняя нашу культуру и нашу жизнь, приучает широкого зрителя к эстетически неполноценной пище, и ханжеством будет теперь сетовать на то, что молодые люди — самая «киноспособная» часть населения, спросите социологов, — просачиваются на подпольные видеосеансы, а не выстраиваются в очередь перед нашими кинотеатрами, явно предпочитая долгим прениям на собрании удар ребром ладони полицейскому промеж глаз, а унылым любовным мытарствам — энергичный свальный грех бригады скандинавских хлопцев и девчат. Это самый очевидный социальный урон. Есть, возможно, и другие, плохо изученные и достаточно далеко простирающиеся последствия.

Но обратимся-ка лучше собственно к сегодняшнему кино. Судя по некоторым признакам, попытки изменить положение и переломить ситуацию идут в лобовом направлении: до сих пор не пущали, а теперь заголимся-таки, причем в буквальном смысле. То есть речь идет не о ревизии эстетических стандартов, а лишь о той же самой степени раздетости. Не так давно на экраны вышел фильм «Двое на острове слез». Вот как представлял его на страницах «Спутника кинозрителя» (1987, № 8) критик Андрей Зоркий: «...не решение этих сюжетных головоломок на «морально-этическую тему» прикует внимание зри-

телей. Фильм... отличается от родственных по тематике картин повышенной степенью откровенности, с которой изображается интимная жизнь... Здесь — в отличие от не в меру пресных картин — без намека на ханжество демонстрируется и чувственное влечение к мужчине и влечение к женщине...» Эта самая «повышенная откровенность» — не что иное, как повышение количества интимных сцен одновременно с понижением количества одежды. И эти количественные показатели отнюдь не сопутствуют повышению качества фильма.

Но, быть может, еще симптоматичнее, что об эстетической стороне критик и не пишет. Лишь замечает — «мировых рекордов» мы здесь не побьем. Да и стоит ли?» При всем внешнем либерализме такая постановка вопроса грешит как раз «намеком на ханжество». Продолжим цитирование: «не стоит» стремиться к рекордам, оказывается, потому, что «ведь человек, а не его организм, душа, а не физиология возвышают картину до художественного откровения». Знакомая песня. Но заметим, что многое зависит от того — чья это душа и о каком организме речь. Но характерно, что сама постановка вопроса анатомически-метафизическая, а вовсе не эстетическая.

Сравнение «нас» и «их», при котором «нашей душе» обеспечен по всем пунктам перевес, поскольку ей противопоставлена «их физиология», скажем мягко, оставляет в стороне тот факт, что для любой национальной культуры, их ли, нашей ли, эротическая тематика не чужда. Насильственный же запрет и репрессирование темы взаимоотношения полов, наложение табу на обращение к ней искусства — всегда удар по культуре, шаг в сторону порнографии. Не будет преувеличением сказать, что ханжество в культуре родственно возведению уродливых безликих строений, сочинению тоскливо оптимистической выхолощенной музыки, гонений на беспредметную живопись, сведению театра к чтению актерами на голоса газетно-исторических коллажей. Причем, как правило, атаке подвергается не содержание того или иного произведения, а именно форма — интонация, атмосфера, манера авторской речи. Так свойственная нашей традиции тяга ко всяческой сюжетности, литературности сочетается и с недоверием к пластике как таковой. Подлинным при этом объявляется лишь то, что остается посредине, и чаще всего на этом месте оказывается бездарность.

Нашему изображающему любовь кино в течение многих лет была присуща эта боязнь всего несреднего, яркого, неординарного, выходящего за край — будь то чувство или способ его отражения на экране. Это странно. Ведь мы с младых ногтей — диалектики, но отчего-то признавали лишь борьбу противоположностей, забывая об их единстве. Да и противоположности-то пытались примирить, стирая всяческие грани.

Грани оказались порядочно стерты. И с ними — оттенки, нюансы, блики и рефлексы слов, мазков, звуков. Да и самый вид граней вызывает теперь тревогу. Но различение нюансов и оттенков — и есть работа культуры. И если об этом не ведает художник, то ему можно доверить в лучшем случае снимать учебно-производственные ленты.

И если мы решимся открыть нашему кино силу чувства и градус чувственности, то не об обнаженности следует говорить (не важно, приветствуя ее или хуля), но только о возвращении кино собственно кинематографической пластической визуальной культуры. При том, что мы имеем прекрасные отечественные образцы. Если же не решимся, то, может быть, мужчины и женщины не перестанут интересоваться друг другом, но нашим кино перестанут интересоваться наверняка.

М. Ямпольский

Кино без кино

Приступая к этим заметкам, я в полной мере сознаю, что не только понятие «среднестатистический советский фильм», но и вообще понятие «советский фильм» — недопустимые, с научной точки зрения, абстракции. Фильмы разных мастеров, разных республик вряд ли могут быть описаны как нечто усредненное, единое. И все же соблазнительно, пусть в полемическом ключе, попытаться описать некоторые эстетические особенности среднего советского фильма. Ведь каждый из нас интуитивно ощущает, что в нашей кинематографии сложился некий эстетический стандарт, проявляющийся как в лентах текущего репертуара, так и в мышлении кинематографистов. Этот стандарт обусловлен некоторыми общими культурными традициями, особенностями кинопроизводства и кинообразования в нашей стране.

●

Особенностью нашего кино является устойчивое сопротивление резкому размежеванию кинопродукции на две категории, к которым так или иначе тяготеет сегодняшний кинематограф за рубежом. На Западе фильмы, в том числе и в сознании творцов, тяготеют либо к коммерческому, либо в высоком смысле слова художественному кино, при всем многообразии промежуточных явлений и явной тенденции к коммерциализации художественного (даже у таких мастеров, как Феллини). В советском кино существует полюс высокохудожественной кинематографии, но чрезвычайно слабо представлено развлекательное, массовое кино, культивируемое в основном профессионалами невысокого класса. Такое положение легко объяснимо всей отечественной традицией, в которой презрение к низовой культуре ощущается сильнее, чем где бы то ни было.

Основная масса кинопродукции непривлекательна ни для ценителя искусства, ни для любителя развлечений. С точки зрения зрительских предпочтений, большинство отечественных фильмов — это фильмы ни для кого. Эта парадоксальная ситуация отражена и в ставшей привычной для нас, но по существу удивительной жанровой структуре советского кино. Отсутствие коммерческого кино выражается и в отсутствии в структуре нашего репертуара «нормальных» киножанров. Наш кинематограф — образование в строгом смысле слова «безжанровое», и в этом его коренное отличие от мирового кино. Однако мы привыкли говорить, например, о «жанре» производственных фильмов. Но «жанр» — это устойчивая формально-мифологическая система, отражающая некоторые глубинные психологические потребности зрителя, стереотипы его восприятия. В силу этого на структурно устойчивых жанрах «держится» за рубежом все здание коммерческого кино. Жанр со всеми своими языковыми и содержательными клише бытует вне коммерческого кино в основном как модель пародирования, подвергаемая разнообразным «инверсиям». В советском кино производственный фильм — а это действительно нечто вроде жанра — хотя и обладает своей специ-

фической мифологией, существует вне учета зрительских предпочтений и интересов, иначе говоря, зрительской психологии.

Это не коммерческий жанр, но это и не образование, входящее в систему «художественной» кинематографии. Это жанр с некоторыми признаками жанра, но с неполным набором этих признаков. То же самое можно сказать и об отечественной комедии, мюзикле или триллере. И само по себе такое положение чрезвычайно знаменательно.

Огромное количество фильмов «не для зрителя», разумеется, вызывает тревогу. Но то, как эта тревога выражается, многое объясняет в сложившейся ситуации. Чуть ли не начиная с 20-х годов кризисные явления в отечественном кино постоянно осмысливаются в категориях сценарного кризиса. Мы постоянно стремимся преодолеть застой в кинематографии с помощью какого-то магического стимулирования сценаристов, конкурсов сценариев, привлечения в кино писателей. Но стимулирование это никогда не приводит к по-настоящему эффективным результатам. Кинематографистам кажется, что непривлекательность нашего кино связана с отсутствием нужного зрителям героя, либо со слабостью интриги фильма, либо с недостаточной остротой поднимаемых проблем. И даже если в этом заключена часть правды (что и говорить, наши сценарии и впрямь не на высоте), сама постановка проблемы весьма красноречива. Ответственным за недостатки в нашем кино объявляется слово, но не изображение. Мне лично ни разу не приходилось слышать сетований на дефицит киноязыка. Отечественное киносознание, если можно использовать это слово, по существу логоцентрично, и в этом его принципиальная особенность.

Наш кинематограф традиционно сосредоточен на проблемах психологии героев, сущности социальных конфликтов, перипетиях сюжета, то есть на проблемах почти всецело относящихся к литературной основе фильма. Не случайно в нашей кинокритике успешно работает ряд литературных критиков (Аннинский, Рассадин, Рунин и другие). Отечественная кинокритика, по сравнению с зарубежной, мало интересуется киноспецификой и столь же логоцентрична, как и кинематограф.

Во всем этом сказывается влияние отечественной культурной традиции, ориентированной прежде всего на слово. Во всяком случае русская культура по своему существу не визуальна, но по преимуществу словесна.

Такая установка безусловно отражается и на проблемах массового кинематографа. Мне же представляется, что зрительский успех фильма в первую очередь предопределяется способностью фильма оказывать гипнотическое, чувственное воздействие на публику. Но как раз литературные компоненты фильма в наименьшей степени способны создать этот самый гипнотический эффект.

●

Современная кинотеория исходит из того, что коммерческий успех фильма обусловлен его способностью приносить зрителю особое «наслаждение». За этим далеко не теоретическим понятием скрывается работа сложных кинематографических механизмов. Например, механизма идентификации. В нашем киноведении этому вопросу не уделялось и не уделяется, к сожалению, вообще никакого внимания. Мы часто исходим из устаревшего представления о том, что зритель идентифицирует себя с героем фильма и только. Но сегодня можно считать доказанным, что идентификация имеет двуступенчатый характер. Наукой различается «первичная идентификация», устанавливающая психологическую связь зрителя с экранным зрелищем в целом, и «вторичная идентификация» — с персонажем. При этом вторичная идентификация эффективно осуществляется лишь на основе первичной. Чтобы спроецировать свое «я» на героя, зритель должен быть предварительно

поглощен миром фильма. Мне представляется, что в советском кино первичная идентификация чрезвычайно ослаблена, хотя именно она является фундаментом кинематографического наслаждения. Связано же это с тем, что мир наших фильмов не обладает гипнотической магией по отношению к зрительскому сознанию. Создание же этой магии целиком относится к компетенции киноязыка.

Иным существенным механизмом зрительского наслаждения можно считать «напряжение», так называемый «саспенс», механизмом которого советские режиссеры почти без исключения не владеют. «Саспенс» хотя и относится к сфере действия повествовательных структур, но реализуется, как показывает опыт, например, крупнейшего мастера в этой области Хичкока, не столько в построении интриги, сколько также на уровне киноязыка. Принципиальными для его создания являются диалектика внутрикадрового и внекадрового пространства (в котором часто скрывается источник угрозы), механизмы взаимосвязи камеры и персонажа и т. д.— в общем тут требуется обстоятельный и специальный разговор.

Коротко остановимся на первичной идентификации. В условия ее реализации входят темнота зала, мерцающий источник света над головой — то есть компоненты любого киносеанса, создающие предпосылки для погружения зрителя в то полусновидческое состояние, которое характеризует нормальное восприятие фильма. Но не только эти компоненты. Речь идет о чувственном, «феноменальном» контакте с миром на экране, создаваемым особым функционированием света, богатством шумовой фонограммы, ритмическими структурами и т. д.

Отсутствие внимания к этим элементам часто объясняется технологическим отставанием советского кино. В какой-то мере это справедливо. Но не только низким качеством пленки или отсутствием «Нагр»[1] можно объяснить слабый удельный вес интерьерных съемок или синхронов в нашем кинематографе. На языковом уровне эти особенности кинопроизводства приобретают особое значение. Отсутствие чувствительной пленки приводит к изгнанию из фильмов визуальной атмосферы, перепадов зон света и тени, игры цветовых валеров, обладающих особой психологической магией. Отсутствие синхронов также отражается на степени чувственного присутствия экранного мира, той же атмосферы. Однако легкость, с какой идут на такие потери наши кинематографисты, весьма показательна. Ведь подавление, скажем, многомерной шумовой фонограммы, акустической среды фильма идет параллельно акцентировке реплик персонажей, выделению диалога в процессе студийной постсинхронизации, то есть выделению литературно-словесного слоя. Пренебрежение фонограммой приводит к ослаблению эффекта реальности — основы основ массового кинематографа. Известно же, что все современные спецэффекты, вроде тех, что составляют главное содержание каких-нибудь «Звездных войн», становятся убедительными для зрителя только благодаря тщательной звуковой партитуре, которая их сопровождает. Мы же, как это ни парадоксально, зачастую не можем добиться полноценной иллюзии реальности при съемках подлинной натуры. Что скрывать — сельское гумно в наших фильмах часто выглядит куда менее «реальным», чем космический фрегат у Лукаса. По сути дела за всем этим стоит все то же вытеснение визуального и акустического в широком смысле слова — словесным. Но визуальное и акустическое — это и есть кинематографическое. Словесное с огромными художественными (и денежными) потерями убивает у нас кинематограф.

С точки зрения кинотеории, можно говорить и об ослаблении пространственных структур фильма, о выравнивании и уплощении сложных пространственных «топологий». Отсутст-

[1] «Нагр» — профессиональный магнитофон для синхронной записи звука.

вие полновесного звукового пространственного образа и уплощение, примитивизация внутрикадрового пространства неотделимы и от вялой одномерности монтажа, целиком подчиненного задачам повествования. Кинематограф из пространственно-временного искусства во всем объеме этого понятия становится искусством убогого повествования. Мощные диги, компенсирующие в студии слабую чувствительность нашей пленки, выжигают из кадра чувственную атмосферу, покоящуюся на неуловимой игре светотени. Но это выжигание упрощает слежение за сюжетом. Из кадра удаляется все «лишнее», непосредственно не связанное с сюжетом. А лишний — кинематограф.

Я бы сказал, что наше технологическое отставание укоренено не только в технической отсталости, но и в нашей традиции, в мышлении наших кинематографистов. Ведь даже у тех художников, которые в полной мере понимают значение чувственных компонентов, сам процесс их интеграции в фильм отражает по существу ту же литературоцентристскую «идеологию». Я вспоминаю поразившую меня деталь в фильме такого одаренного художника, как Роман Балаян. В своей ленте «Поцелуй» режиссер стремился передать ощущение жары через шумы и записал для этого звенящий комариный писк, но ввел его в фонограмму на таком уровне усиления, что шум, который должен был не замечаться зрителем, действовать подсознательно (только на подсознательном уровне такие приемы оказывают весь свой эффект), выделился из общего фона подобно реву самолета и уничтожил искомый результат. В этом выведении подсознательного на уровень сознания таятся многие беды советского кино. Художник не доверяет эффективности того, что не предъявлено в полную мощь, что не вербализовано — ведь только выведение на уровень слова в конечном итоге полностью выражает превращение подсознательного в осознаваемое. Я бы назвал этот процесс стихийным психоанализом мира. Нечто подобное происходило и с Тарковским — уникальным мастером визуальных фактур, которым он как будто так до конца и не доверял, часто «забалтывая» магию своего изображения словесной риторикой.

Стремление к тотальной вербализации, хотя и идет под знаком осознания скрытого, чаще всего лишь цензурирует, вытесняет то, что страшно предъявлять на всеобщее обозрение. Думаю, что почти законодательный запрет на эротику и жестокость в нашем кино далеко не случайно соседствует с культом словесного. Не будучи сторонником внедрения натурализма в фильм, я все же считаю, что было бы неплохо подвергнуть наше кино всестороннему психоанализу.

●

Все вышесказанное в полной мере относится и к уровню вторичной идентификации с персонажем, которая, на мой взгляд, обеспечена в наших фильмах тоже далеко не полно. Здесь, как отмечалось, акцент традиционно делается на психологическую обрисовку. В этом смысле в нашем кино бытуют два никем не проверенных убеждения. Первое сводится к тому, что зритель ждет на экране идеального героя, с которым он мог бы идентифицироваться. Второе гласит, что зритель ищет на экране сложного психологического рисунка роли. И, как обычно, ответить на то и другое зрительское ожидание призывают кинодраматургов. Однако даже поверхностный взгляд на опыт мирового кино показывает, что наиболее сильная идентификация зрителя достигается с актерами, обладающими особой притягательностью, которую я бы не рискнул назвать лишь притягательностью неординарной личности. Хамфри Богарт и Джеймс Дин, Марлен Дитрих и Брижит Бардо не так часто создавали на экране глубокие психологические образы. Речь, по-видимому, должна идти о том, что максимальная идентификация дости-

гается с актером, обладающим не только незаурядными личностными качествами, но и особой чувственной, эротической привлекательностью. Я понимаю эротику здесь в самом широком смысле, в том смысле, в каком с вполне положительными обертонами употреблял это слово еще в начале 20-х годов Бела Балаш. Речь вовсе не идет о разнузданном сексе или порнографии, речь идет о нормальной чувственной привлекательности лица и тела, во многом создаваемой на экране с помощью, например, особого освещения, особой «подачи» тела актера. Думаю, что следует внимательней вчитаться в работы Эйзенштейна, сознательно использовавшего эротический элемент даже в таком своем фильме, как «Броненосец «Потемкин». По признанию самого режиссера, фильм, к примеру, воспроизводил в сюжете структуру любовного треугольника.

Поразительно, с какой непреклонной последовательностью изгонялась эротика из советского кино, как нечто чуждое нам, враждебное. Гонения на эротику идут в том же русле гонений на чувственные компоненты фильма вообще и могут прочитываться в рамках той же оппозиции «вербальное — визуальное».

Советский актер или актриса оказываются в тяжелом положении. Они вынуждены всеми актерскими средствами компенсировать то, что в них часто насильственно подавляется или игнорируется режиссером.

В результате возникает особый «синдром» актерской компенсации подавленной чувственной сферы, выливающийся в истероидность поведения. Всем нам хорошо известны стандартные сцены, когда герои орут и истеричествуют. Любопытно, что эти сцены чаще всего встречаются именно в производственных фильмах, в которых вечные прорабы в грязных спецовках у телефонов, впадая в истерический коллапс, требуют бетона.

Точно так же орут в полевой телефон, требуя снарядов, измученные комбаты в «военных» фильмах. Структурное сходство «военных» и производственных фильмов в нашем кинематографе очень высоко. Сходство это не случайно. Объективно оно опирается на процветавший в нашей экономике «командный» стиль руководства, непосредственно перенесенный в промышленность из воинских частей. Но объясняется оно не только этим. «Нормально» работающий завод в принципе не представляет богатой почвы для напряженных драматургических коллизий. Чтобы производственный фильм приобрел хоть какую-то сюжетную привлекательность, он драматизируется (не без реальной жизненной основы) по модели «войны» — универсальной драматической модели советского искусства. В годы, когда наше общество изображалось как розовая идиллия, война была главным поставщиком конфликтного материала и остается им и поныне. Этим также отчасти объясняется гигантский удельный вес военной тематики в нашем кино.

Но вернемся к нашим прорабам.

Не знаю, так ли эмоционально обсуждаются производственные темы в жизни, но сам телефон здесь — знак отсутствия физического контакта, а истерический крик как бы стремится заглушить отсутствие нормальных человеческих отношений. Мне кажется, что во всем мировом кино актеры кричат меньше, чем в десятке наших производственных фильмов средней руки. Вообще накачка искусственного драматизма в этих фильмах (будет выполнен план или не будет) свидетельствует о наличии этих компенсаторных механизмов в кинематографической системе. Компенсация имеет место. Другой вопрос — насколько она эффективна...

●

Наконец, зрительский успех фильма впрямую связан с той мифологией, которую он отражает. Мифологический слой почти всегда весомо присутствует в массовом кинематографе. И это закономерно. Зритель только тогда в полной мере включается в

фильм, когда его сознание (или, вернее, подсознание) затронуто на уровне глубинных психологических структур, того, что называется архетипами.

Сногсшибательный массовый успех боевиков Лукаса или Спилберга — хорошее тому подтверждение. Все коммерческие «хиты» последних лет вполне сознательно эксплуатируют самую архаическую мифологию. В этом смысле полезно еще раз отослать к теоретическому наследию Эйзенштейна, придававшего архетипическому огромное значение.

Доминанта мифологического в массовом кинематографе ставит под сомнение характерное для нас мнение, что можно привлечь широкого зрителя, лишь углубляя психологическую усложненность героев и усиливая социальную остроту фильмов.

Конечно, в отдельных случаях беспрецедентная социальная актуальность и острота («Покаяние» Абуладзе) могут привлечь большие массы зрителей, но, разумеется, кинематограф потока (а от него нам никуда не деться) не может делать ставку на беспрерывное открытие ранее запрещенных тем.

И хотя кинематограф во всем мире отчасти делает ставку на открытие нового материала, ключ к зрительскому успеху все же в основном лежит в иной плоскости. Сильные жанры кино — вестерн, триллер, фантастика — всегда опираются на «сильные» мифы. Не следует считать, что советское кино лишено своей собственной мифологии, хотя мы стыдливо уходим от этого вопроса. Базисная модель отечественной киномифологии сформировалась в 30-е годы и все еще несет на себе печать того периода и идеологии сталинизма, особенно ощутимой как раз в фильмах потока. Преодоление этих мифологических схем — неизбежный этап в процессе обновления всего советского кино, но оно же весьма существенно и для судеб массового кинематографа. В 30-е годы киномифология была весьма эффективной и обеспечивала успех фильмов, так как соответствовала зрительским ожиданиям и социальным мифам в широком смысле слова.

Попробуем в нескольких словах и, разумеется, более чем поверхностно охарактеризовать один из вариантов этого кинематографического мифа.

Как почти всякая современная мифологическая схема, выросшая из библейской традиции, миф 30-х годов непременно постулировал некое светлое бесконфликтное будущее, золотой век, устранение в перспективе всех противоречий. Добывание этого «волшебного дара будущего» требовало жертвы героя и его инициации — посвящения в ранг достойного. Герой выдвигался на первый план и проходил через испытания — сражения с врагом (белогвардейцами или вредителями, олицетворявшими все мировое зло), борьбу со стихиями (типичный мотив инициации), огнем (в индустриальных фильмах), землей (в колхозных), водой (мотив наводнения, потопа, полярного плавания и т. д.) и воздухом (авиационные фильмы). В результате обеспечивалась финальная идиллия (апофеозы множества фильмов) и утверждение героя в статусе спасителя, освободителя, полубога, человека будущего.

Такая мифология, конечно, использовалась для утверждения идеологии культа с характерным для нее мифом о сверхгерое, жертвою, вечным личным подвигом, обеспечивающим всеобщее процветание в будущем. Но она же в полной мере отражала и пафос народной веры в быстрое и чудодейственное наступление «золотого века». Она же оправдывала непомерные человеческие жертвы: ведь только «магическая жертва» способна в мифологическом контексте приблизить земной рай.

Чрезвычайно существенно то, что эта мифология была укоренена в самых архаических слоях народного сознания, в архетипах.

Не будет преувеличением утверждать, что эта мифология в измененной форме сохраняется в наших сегодняшних фильмах. Мы все еще мыслим

в категориях героя-жертвы, избавителя из начальнического кабинета, в категориях борьбы со стихиями даже там, где речь идет о современном производстве и сельском хозяйстве.

Не будем останавливаться на том, насколько вредна или полезна такая мифология (лично для меня, вреда от нее сегодня гораздо больше, чем пользы). Отметим лишь все меньшее ее соответствие социальной «мифологии» сегодняшнего дня. Все меньшее количество людей верит в магические возможности достижения светлого будущего и тем более ценою перманентных жертвоприношений. Слава богу, испарилась вера в героя-мессию. Все менее популярна и вера в эффективность борьбы с природой, понимаемой сегодня совершенно иначе в рамках нового экологического сознания. Старая мифология отечественного кино вступила в острое противоречие с новой молодежной культурой, культивирующей (хотим мы того или нет) совершенно иные мифы (отметим хотя бы, что для части молодежи идея «золотого века» куда менее актуальна, чем страх перед концом света, хаосом, а идея активной жертвы, чем культ недéяния и т. п.), о которых мы, к сожалению, очень мало знаем.

Из сказанного следует, что сохранение неизменной старой мифологической сетки координат с неизбежностью ведет наш кинематограф к изоляции от самой активной части зрительской аудитории — молодежи.

В контексте наших наблюдений существенно и то, что миф также связан с иррациональными элементами в нашей психике, теми ее структурами, о которых мы все еще не хотим знать, всецело полагаясь на силу нашего рацио. Я хочу быть правильно понят. Я вовсе не ратую за изгнание из нашего кино рациональных элементов, тем более — острой социальной проблематики или сложной психологии героя. Я призываю лишь к осознанию того, что на самом глубинном и фундаментальном уровне кинематограф, как и другие искусства, но, возможно, в большей, чем они, мере, связан с бессознательными структурами нашей психики. И мы не вправе игнорировать и дальше этот факт, особенно в той сфере кинематографа, которая стремится к массовому зрительскому успеху. Мы не вправе его игнорировать еще и потому, что, несмотря на весь наш культ осознанного и словесного, кинематографическое сознание, вопреки нашей воле, бессознательно воспроизводит старые мифы, клише и стереотипы.

●

Разумеется, я не мог исчерпать и малой доли тех проблем, которые актуальны для нашего кино, тех предрассудков, которые бытуют в кинематографической среде. Все эти вопросы слишком сложны, чтобы претендовать на их решение разом. Они требуют серьезного изучения. Между тем наша кинонаука практически обходит их стороной, вытесняя их в свою очередь в темную сферу некоего киноведческого подсознания. Следует бесстрашно и трезво подойти к тем проблемам, которых мы избегали, как огня. Наивно полагать, что оттого, что мы не замечаем проблем, они перестанут существовать.

Необходимо предпринять решительные шаги по изменению ориентации мышления наших кинематографистов. И в этом решающее слово за системой нашего кинообразования и киноведением. Нужно наконец довести до сознания наших кинематографистов несколько банальных истин. Важно понять, что кино — это не только герой, сюжет и конфликт, перенесенные на пленку, но что это — движение света, пространство, акустическая среда, лицо и тело на экране. Только усвоив эти простые истины и поняв глубинные механизмы функционирования кинематографа, наша режиссура сможет наконец создать фильмы, интересные зрителю.

Несмотря на все пороки нашей кинодраматургии, следует наконец понять, что пресловутый «сценарный кризис» — лишь отражение более глубокого кризиса кинематографа.

А. Деменок

«Застава Ильича» — урок истории

М. Хуциев на съемках фильма «Застава Ильича»

Четыре связки пухлых папок — столько материалов хранится в архиве студии имени М. Горького по фильму Марлена Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»), работа над которым продолжалась без малого пять лет — с 1959 по 1964 год. Что заставляет сегодня снять эти архивные документы со стеллажа и, смахнув годами оседавшую пыль, погрузиться в изучение материалов двадцатипятилетней давности?

Дело в том, что, сопоставляя содержание этих документов с общественной ситуацией начала 60-х, отчетливее понимаешь, что перед нами драматическое столкновение принципиально нового и по форме и по существу мышления с отлаженной системой администрирования в искусстве, которая видоизменилась, но не собиралась сдавать свои позиции и под лозунгом «борьбы с очернительством» не без успеха противостояла начавшейся после 1956 года «перестройке» сознания. Вот характернейшая цитата из охранительного выступления той поры Г. Александрова: «В хмари и сыри слякотной оттепели запотели наши кинообъективы»[1]. Статья Александрова была опубликована как непосредственный отклик на встречу руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства в марте 1963 года, ту самую встречу, где жесткой критике была подвергнута новая картина Г. Шпаликова и М. Хуциева «Застава Ильича». Вечная проблема от-

[1] Александров Г. Наша правда ясна.— «Литературная газета», 1963, 14 марта.

цов и детей, затронутая в фильме и обсуждавшаяся на встрече, показалась тогда некоторым неактуальной. И ее решили устранить. По крайней мере на словах, как, к примеру, поступил Г. Александров, заявивший в уже цитированной статье, что проблема эта «пришла к нам с буржуазного Запада».

По сути «Застава Ильича» явилась в кинематографе первым значительным поводом для новой развернутой разоблачительно-обличительной кампании, позволившей отработать механизмы запрета в новых послесталинских условиях.

Вспоминая в ходе одного из обсуждений фильма «мрачные сталинские времена, когда за картину, неправильно сделанную, жестоко наказывали и даже сажали», участники назидательно указывали авторам на то, как изменились в лучшую сторону обстоятельства. И действительно, жестокие репрессии остались в прошлом. Более того, после смещения Н. Хрущева в отредактированном виде и под другим названием — «Мне двадцать лет» — картина вышла в прокат. (Правда, как выяснилось, это было лишь частным послаблением, а не отказом от директивных методов управления культурой и практики политических обличений художников: творческий поиск во второй половине 60-х годов стал еще более затрудненным).

Однако в данном случае, изучая конкретные документы, оставим в стороне вопрос о моральном и физическом ущербе, которые были нанесены художникам бюрократическими разбирательствами и наставлениями «из лучших побуждений». Задумаемся лишь о той поразительной живучести идеологических стереотипов, которые к началу 60-х уже не имели той зловещей силы, что в 30-е или в конце 40-х, но по-прежнему были инструментом подавления самобытного, индивидуального художнического видения. Даже те, кто после нагоняя в высших сферах, искренне хотели спасти картину — прежде всего это относится к С. А. Герасимову,— были вынуждены доказывать политическую лояльность авторов.

Инцидент с «Заставой Ильича» пришелся на десятый год после смерти Сталина и на седьмой год после XX съезда КПСС. А прошлое жило в людях. Не изжито оно до конца и сейчас. Анализируя документы и материалы, связанные с судьбой «Заставы Ильича», мы попытались, не приглаживая стилистические шероховатости, смонтировать выдержки из них так, чтобы современный читатель смог почувствовать реальные противоречия, драматизм времени. Вместе с тем отобранные в данном документальном исследовании наиболее характерные, типологически емкие фрагменты, к сожалению, даже сегодня не кажутся еще безнадежно устаревшими, кое в чем узнаваемы. Не в этом ли состоит главный урок давней истории дню нынешнему?

«Все вокруг звенело капелью, таяло и сверкало на солнце. Трое школьников в распахнутых пальтишках шли по улице, перепрыгивая через лужи, и изо всех сил били палками по водосточным трубам.

Трубы гремели, большие куски последнего зимнего льда выскакивали на тротуар.

Это утро началось рано, синее, солнечное».

«Мне двадцать лет»

Из стенограммы обсуждения Первым творческим объединением киностудии имени М. Горького литературного сценария «Застава Ильича» от 16 декабря 1960 года

В. Соловьев, сценарист. По-моему, это первоклассная вещь! Сейчас мы везде и всюду говорим о современной теме, о нашей жизни... По-моему,

это пока единственный сценарий из того, что я знаю, который о нашем времени говорит прямо, вплотную, о самом главном, что сейчас волнует всех. Если коротко сформулировать, сценарий о том, как жить, о том, как поколение, которое идет сразу за нами, эти вопросы решает... Самое главное здесь заключается в том, что этот круг вопросов, волнующих сейчас всех нас и особенно молодежь,... выражен языком искусства, который воздействует на сердце, воздействует на воображение и заставляет думать обо всем этом не готовыми шаблонными формулировками: нужно жить так-то, а заставляет извлекать из души сокровенные мысли [...] Эта вещь такая необъятная по своим самым разнообразным связям с жизнью, что трудно даже говорить о ней. Это вещь редкостно прекрасная и чрезвычайно нужная на сегодняшний день.

В. Ежов, сценарист. Эта вещь удивительно настоящая, хорошая и нужная... Это самая большая удача. И удача, пришедшая к автору нелегким путем. Это ярко выраженное направление автора. Это очень важно... Я помню Марлена с первого его сценария в институте. Он прошел через много раздумий, пригласил к себе молодого автора, а сам в душе сохранил свой юный задор, ощущения студенческих лет и мудрость пройденного. Он великолепно все видит, так по-марленовски, и хорошо, что и его соавтор настроен с ним в унисон.

[...] А если будет нужно, надо пойти к Екатерине Алексеевне[2], и она это поймет. Мы должны сказать, что это первое глубокое, по-настоящему большое исследование жизни на современную тему... И что самое прекрасное — нет готовых ответов, что у нас все стараются делать...

Ю. Егоров, режиссер. Мы взяли за красивую и хорошую моду разговаривать в нашем объединении откровенно. Раньше была мода на ложь, а сейчас мода на правду. Мода эта началась с большого Художественного совета и перекочевала в наше объединение. Если плохо, то мы говорим, что плохо, если хорошо — что хорошо. А вот если коленки дрожат от зависти?! У меня сейчас такое ощущение, что мы стоим на пороге больших событий... Я думал, что должна появиться вещь, которая будет продолжением «Весны на Заречной улице», но я никак не ожидал такого произведения, которое может послужить очень серьезным ответом на «Сладкую жизнь»...

Б. Бунеев, режиссер. Сегодняшний день надо запомнить... Сегодня мы все время волновались, внутри все бурлило. Значит, здесь присутствовало искусство... Я прочел не в первый раз эту вещь. И должен Марлену сказать, что беру свои слова обратно. Мне казалось, что здесь нет положительного разряда... Я не знал, как ты сделаешь сцену с поэтами. Сейчас сцена поставлена очень к месту [...] Надо всем понять, что появилось произведение, которое мы долго ждали и которому надо дать железную улицу. (*Смех.*) Ну, оговорился — зеленую улицу...

28 декабря 1961 г.
Директору киностудии имени М. Горького тов. Бритикову Г. И.

[...] Картина «Застава Ильича» задумывается как рассказ о дружбе трех рабочих парней, о тех путях, которыми они приходят к пониманию величия нашего времени. [...]

Однако, по мнению Управления, этот авторский замысел не получил должного творческого разрешения.

Серьезным недостатком сценария является его бесстрастная интонация, созерцательная, а не активная, гражданственная позиция. Авторы сцена-

[2] Фурцева Е. А.— министр культуры СССР с 1960 по 1974 год.

рия считают своих героев типичными представителями современной молодежи, однако мир духовных и общественных интересов этих героев крайне узок, а их представления о жизни советского общества — примитивные.

Авторы сценария и фильма пытаются ответить на вопрос о смысле жизни нынешнего молодого поколения — «поколения двадцатилетних», хотят показать его вкусы, симпатии, антипатии, его общественную и нравственную платформу. Но, решая эту задачу, авторы допускают большой просчет. Они искусственно изолируют своих молодых героев от всего того, что связано с их трудовым и общественным бытием. «Повинуясь» авторской воле, герои фильма сталкиваются только с теневыми явлениями жизни и недостойными людьми. По сути дела, сегодняшняя жизнь выглядит в сценарии и материале как цепочка грустных, минорных по своей тональности эпизодов. Разумеется, подобная жизнь ничему хорошему, оптимистическому, значительному не сможет научить и героев картины, и ее будущих зрителей.[...]

И. о. начальника Управления по производству фильмов Министерства культуры СССР В. Разумовский

В. Некрасов. «По обе стороны океана»

Я не боюсь преувеличений: картина эта — большое событие в нашем искусстве, очень большое. Смотревший ее одновременно со мной Анджей Вайда... после просмотра сказал, что подобного фильма он еще не видел (думаю, что Вайда на своем веку кое-что все-таки посмотрел). [...]

Я бесконечно благодарен Хуциеву и Шпаликову, что они не выволокли за седеющие усы на экран все понимающего, на все имеющего четкий, ясный ответ старого рабочего. Появись он со своими поучительными словами — и картина погибла бы.

Хуциев и Шпаликов пошли по другому пути, куда более сложному. Сергей задает этот вопрос — как жить? — своему отцу, погибшему на фронте отцу. Это одна из сильнейших сцен фильма. Отец и сын встречаются. Что это — сон, бред, фантазия, галлюцинация? Не знаю, но они встречаются. Отец в пилотке, плащ-палатке, с автоматом на груди...

«— Ты знал, что тебя убило?

— Нет, я думал — выживу. А потом понял, что все, конец! Другие побежали дальше, вперед, я не знаю, кто добежал...

— Я хотел бы тогда бежать рядом.

— Не надо.

— А что надо?

— Жить.

— Да. А как? Как?..

— Сколько тебе лет? — спросил солдат.

— Двадцать три.

— А мне двадцать один. Как я могу тебе советовать?»

«Мне двадцать лет»

В. Некрасов. «По обе стороны океана»

От этих слов мурашки бегут по спине...

Отец не дал ответа — он уходит, его ждут товарищи... И они идут,

«Застава Ильича»

три солдата, три товарища, в плащ-палатках, с автоматами на груди по утренней сегодняшней Москве. Мимо проносятся машины, а они идут, идут, идут, как в начале картины три других солдата, солдата революции, по улицам другой Москвы — Москвы семнадцатого года... И шаг их, размеренный, гулкий, сменяется другим шагом... Красная площадь. Смена караула. Мавзолей и надпись: «Ленин».

В картине много других линий, других узлов, других столкновений, других сложностей, но все эти линии, узлы, столкновения и сложности сводятся к одному: как дальше?

А ответ один — так же, как и сейчас — в неустанных поисках ответа, поисках справедливого пути, поисках правды. Пока ты ищешь, пока задаешь вопрос — себе, друзьям, отцу, на Красной площади,— ты жив. Кончаются вопросы — кончаешься и ты. Сытое, благополучное, безмятежное существование — это не жизнь.

«Новый мир», 1962, № 12

Н. С. Хрущев. Речь на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. 8 марта 1963 года (выдержки)[3]

Нам в предварительном порядке показали материалы к кинофильму с весьма обязывающим названием: «Застава Ильича». Картина ставится режиссером тов. М. Хуциевым на киностудии им. М. Горького под художествен-

[3] «...Тут он нередко оказывался игрушкой небескорыстных советчиков, а то и скрытых противников, готовивших его падение. Хорошо помню, что посещение им художественной выставки в Манеже было спровоцировано специально подготовленной справкой. В ней мало говорилось о проблемах искусства, зато цитировались подлинные или придуманные высказывания литераторов, художников о Хрущеве, где его называли «Иваном-дураком на троне», «кукурузником», «болтуном» (Бурлацкий Ф. Хрущев. Штрихи к политическому портрету.— «Литературная газета», 1988, 24 февраля).

ным руководством известного кинорежиссера тов. С. Герасимова. Надо прямо сказать, что в этих материалах есть волнующие места. Но они по сути дела служат прикрытием истинного смысла картины, который состоит в утверждении неприемлемых, чуждых для советских людей идей и норм общественной и личной жизни. Поэтому мы выступаем решительно против такой трактовки большой и важной темы. [...]

Даже наиболее положительные из персонажей фильма — трое рабочих парней — не являются олицетворением нашей замечательной молодежи. Они показаны так, что не знают, как им жить и к чему стремиться. И это в наше время развернутого строительства коммунизма, освященного идеями Программы Коммунистической партии! Разве такая молодежь сейчас вместе со своими отцами строит коммунизм под руководством партии!.. Нет, на таких людей общество не может положиться — они не борцы и не преобразователи мира. Это — морально хилые, состарившиеся в юности люди, лишенные высоких целей и призваний в жизни. [...]

Свое намерение осудить праздных людей, тунеядцев постановщики фильма не сумели осуществить. У них не хватило гражданского мужества и гнева заклеймить, пригвоздить к позорному столбу подобных выродков и отщепенцев, они отделались лишь слабой пощечиной негодяю. Но таких подонков пощечиной не исправишь. [...]

[...] Серьезные принципиальные возражения вызывает эпизод встречи героя с тенью своего отца, погибшего на войне. На вопрос сына о том, как жить, тень отца в свою очередь спрашивает сына — а сколько тебе лет? И когда сын отвечает, что ему двадцать три года, отец сообщает — а мне двадцать один... и исчезает. И вы хотите, чтобы мы поверили в правдивость такого эпизода? Никто не поверит! Все знают, что даже животные не бросают своих детенышей. Если щенка возьмут от собаки и бросят в воду, она сейчас же кинется его спасать, рискуя жизнью. Можно ли представить себе, чтобы отец не ответил на вопрос сына и не помог ему советом, как найти правильный путь в жизни? А сделано так неспроста. Тут заложен определенный смысл. Детям хотят внушить, что их отцы не могут быть учителями в их жизни и за советами к ним обращаться незачем. Молодежь сама без советов и помощи старших должна, по мнению постановщиков, решить, как ей жить. Что же, здесь довольно ясно выражена позиция постановщиков кинофильма. Но не слишком ли вы хватили через край? [...]

В наше время проблема отцов и детей не существует в таком виде, как во времена Тургенева, так как мы живем в совершенно другую историческую эпоху, которой присущи и другие отношения между людьми. В советском социалистическом обществе нет противоречий между поколениями, не существует проблема «отцов и детей» в старом смысле. Она выдумана постановщиками фильма и искусственно раздувается не в лучших намерениях.

«Новый мир», 1963, № 3

Из стенограммы заседания Первого творческого объединения киностудии имени М. Горького по обсуждению фильма режиссера М. Хуциева «Застава Ильича» от 12 марта 1963 года

С. Герасимов, кинорежиссер. [...] Я хочу рассказать вам о своем личном впечатлении... личное присутствие и личные оценки в вопросах, связанных с партийной беседой, весьма существенны. [...]

Как я, одно из главных действующих лиц всей критики по адресу «Заставы Ильича», отношусь к прошедшему совещанию? Оно мне кажется необычайно важным в целом, имеющим непреходящее значение, носящим отнюдь не

кампанейский характер, имеющим отношение не только к тому или иному частному замешательству, к тем или иным просчетам, которые встречаются в практике художников, работников кино, театра. Партия выравнивает идеологический фронт, делает это последовательно, не от случая к случаю, а почти ежегодно. Едва ли нужно объяснять, насколько это важно и естественно в ходе развития нашего общества. [...]

На чем партия концентрировала сейчас свое внимание?.. Партия... выступила решительно за сохранение норм реалистического искусства и решительно отвела всякие попытки реставрировать антиреализм как некую принципиально возможную форму художественного творчества у нас, в Союзе. Тут... существует еще, может быть, среди художников, в частности молодежи... такое мнение, что это дело, имеющее временный характер... Это наивная позиция, потому что если бы не тут, то там возникла бы необходимость побеседовать по этому важному вопросу, не у художников, так у нас,— в конце концов, это проявление одной и той же тенденции, которая, кроме того что она антиреалистична по форме, по сути прикрывает собой определенные идеологические отступления. Ну так, как, скажем, всякая отвлеченность, всякого рода абстракция, независимо от того, живописная она или литературная, имеет целью зашифровать, спрятать от народа истинные убеждения художника, завуалировать их в такой форме, которая дает право истолковывать каждому на свой вкус произведения, которые якобы не представляют общественного предназначения, которые представляют нечто лично принадлежащее одному художнику.

Я лично не смог бы никогда остаться на такой позиции или разделять ее хотя бы частично, потому что являюсь реалистом и считаю, что это основа основ художественного творчества, а не там, где начинается или сознательная игра с народом в запутывание, более или менее многозначительное, или безумная стряпня, которая стоит на грани шарлатанства, а с другой стороны, на грани коммерческой деятельности.

Это — необходимая борьба нашего реалистического фронта с попытками протащить антиреалистические работы из своей комнаты, из своих личных антресолей перед лицом народа.

Однако, разумеется, дело не только в том, чтобы механически прекратить приток такой продукции к народу. Не эту цель преследует партия, цель значительно более глубокая, поэтому это делается не в административном порядке, а в процессе широкой беседы, куда привлекаются сотни художников. Цель такая: на принципиальной основе поставить генеральные вопросы идеологического строительства в нашей социалистической стране, поставить их откровенно, со всей большевистской прямотой, без всяких экивоков и извинений. Представляя собой народное сознание, народную волю, партия со всей серьезностью ставит эти вопросы, чтобы всякие попытки уйти от откровенного разговора были бы вскрыты, разоблачены и стали предметом широкой свободной дискуссии, что и имело место.

[...] Даровит ли Вознесенский? Это не вызывает сомнения. Но верно сказал Н. С. Хрущев, полемизируя с ним, когда тот был на трибуне[4]. Он высказал в высшей степени верную мысль, которую очень бы хотелось донести до молодых и не только молодых людей, указывая на главный недостаток Вознесенского. Это переоценка собственной личности, ощущение самоисключительности: я феномен, а вследствие этого мне подвластны суждения, которые могут даже не проверяться народной совестью, народным разумом, я над народом. Я сказал бы со всей решительностью, что такая позиция всегда вы-

[4] «Н. С. Хрущев, уже будучи на пенсии, передал мне, что сожалеет о том эпизоде и о травле, которая за этим последовала» (Вознесенский А. «Мы были тощие и уже тогда ничего не боялись».— «Огонек», 1987, № 9).

зывает у меня раздражение... незрелая молодость в высшей степени подвластна страсти переоценки собственной личности. Тут сказывается ощущение избытка своих физических сил, хотя это меньше всего можно относить к моему другу Марлену Мартыновичу, да и Вознесенский не представляет собой физического титана, он человек довольно легкого веса. При всем несомненном присутствии большого таланта у него несколько кружится голова. Кружится она и у Евтушенко. Это стремление смотреть с наспех завоеванных высот, встать на позиции гения, вещать наподобие пифии. Это позиция, ничего общего с нашей коммунистической моралью не имеющая. [...]

При всей любви к моему другу А. Тарковскому не могу не сказать, что у него тоже кружится голова, о чем свидетельствуют его статьи. [...]

К чему я все это говорю? Есть основания у партии рассердиться на художников? Да, тысячу раз есть! Причем все это подается под видом поисков правды, стремления обрушиться на то, что осталось нам в наследство от культа личности Сталина и прочего бюрократического сталинского управления, а под эту бирку протаскивают просто бессовестную критику или, вернее, бессовестное критиканство всего нашего строя. И вот, как говорят в таких случаях, этот номер не пройдет. Так что повод есть. Теперь поговорим о собственном хозяйстве.

Как вы знаете, нас сурово покритиковала партия за картину «Застава Ильича», и тем более сурово, что вся критика была непосредственно со стороны Н. С. Хрущева, первого секретаря Центрального Комитета и главы правительства. Это вопрос серьезный, к нему надо отнестись со всей серьезностью. По этому поводу позволю себе огласить статью, которая сегодня пойдет в «Известиях» за моей подписью. Называется она «Правда и принципиальность»[5] [...]

М. Хуциев, режиссер. Делая картину, мы ни на секунду ни в какой мере не пытались стоять на каких-то неискренних позициях и делать что-либо противное тому, чему мы служим, то есть своей родине, народу и партии. Наши намерения всегда были самыми искренними. И какой бы счет мне в жизни ни предъявляли, я никогда не скажу, что что-либо сделанное мною сделано не из искренних побуждений... Что касается картины, то поскольку желание наше заключается в том, чтобы картина служила своей стране, народу, то, естественно, мы не собираемся стать в позу и сказать: работать дальше мы не можем. Мы хотим дальше работать, хотим, чтобы картина была завершена и стала достойной названия, в которое мы вкладываем гражданский смысл. Это мое желание и желание Шпаликова, наша позиция едина. Мы будем делать все, чтобы картина получилась в том виде, в каком она могла бы сыграть свою практическую — я подчеркиваю — практическую роль в той борьбе с остатками прошлого, с наследием культа, в борьбе за наше общее будущее, коммунизм, которую ведет весь народ и партия. Мы хотим, чтобы картина заняла свое место и практически в этом участвовала. Это всегда было нашим намерением, и если это не вышло, то мы это горько переживаем. Но повторяю, других намерений у нас не было и не будет. Мы будем делать картину, учитывая суровую критику партии, картину, которая бы практически участвовала в нашей общей борьбе, потому что я просто не представляю, что художественное произведение может иметь иное назначение.

Г. Шпаликов, сценарист. Выступление Хрущева и все, что на совещании касалось нашей картины, еще раз убедило меня в том, что это была не пустая затея, не пустой номер, это не была картина на «ширпотреб», это

[5] «Надо, чтобы весь фильм, освобождаясь от рефлексий и топтания на месте, обрел наступательную силу, повел бы за собой молодежь на заставу Ильича». Подробнее см.: «Известия», 1963, 12 марта.

была серьезная работа, в которой, как выяснилось, мы в чем-то очень серьезно просчитались. И Марлен Хуциев, и я, и вся творческая группа считаем, что было бы равносильно самоубийству стать в позу и считать, что дело кончено, что мы такие художники, что эта картина будет какое-то время лежать, а потом выйдет на свет. Это было бы предательством и по отношению к картине, и по отношению к зрителю и к большому коллективу студии, который потратил так много сил и нервов на эту работу. И все это дало бы огромный повод для кривотолков со стороны наших «доброжелателей», которые не особенно искренны в оценках, могут легко менять свою позицию и не быть особо принципиальными по отношению к нашей общей работе. В этом мы видим для себя очень важный и ответственный повод для того, чтобы картина была закончена и показана зрителю. [...]

С. Герасимов. Авторы... высказали свою ответственную позицию. Я не могу согласиться только с одним положением выступления, но отношу его за счет нервного состояния авторов. Ведь дело не только в том, что вы подводите всю студию, весь коллектив. Не об этом идет речь. Речь идет о том, что два молодых художника выступают с совершенно определенной идеологической концепцией, имеющей черезвычайно важное значение, ибо она касается позиции молодежи в важнейшем процессе борьбы за коммунизм. И речь здесь идет не о том, чтобы заняться приглаживанием, причесыванием невышедшего произведения, речь идет о том, чтобы глубоко осмыслить суть критики партийного руководства по адресу этой работы и сделать для себя далеко идущие выводы. Это я говорю без всяких отеческих ламентаций. Я вижу перед собой вполне зрелых художников, это совершенно очевидно, одаренных художников, которые, однако, по моему глубокому убеждению... не продумали, не прочувствовали до конца суть поставленной перед ними проблемы. [...]

Кто был на встрече, тот мог с огромным удовлетворением отметить следующую в высшей степени характерную черту для нашего нового времени, нового периода, периода после XX съезда, после прихода к руководству Никиты Сергеевича. Хотя разговор достигал порой большой резкости, он никогда не переходил в плоскость отчуждения, отбрасывания того или иного человека, художника. После очень горячих реплик следовало рукопожатие: работай, твори, помогай! Огромное общее дело — помогай, не стой в позиции критиканов, которые стоят на обочине и делают более или менее ядовитые замечания по тому или иному поводу. Помогай! Этот пафос вовлечения в общее дело должен стать пафосом нашей работы на студии. Могут найтись товарищи в нашем коллективе, которые бросят кучу негативных соображений: это не так, это не эдак. А здесь нужно помогать и сказать — как, а негативная критика — это дело в высшей степени легкое.

С. Ростоцкий, режиссер. Я целиком присоединяюсь к тезису Сергея Аполлинариевича, что партия имела право рассердиться. Имела право и могла бы даже больше рассердиться, чем рассердилась. Мы видели это во время заседания, понимали, на основе чего это происходит. И это можно понять даже просто по-человечески. Первое, что я хотел сказать, это то, что в некоторой степени мы здесь виноваты все. Порою относясь хорошо к художнику, к человеку, любя его, мы его вообще губим. Ведь было бы нечестно сказать сейчас, что мы не могли предвидеть того, к чему мы пришли. Мы это могли предвидеть. Во всяком случае, могли предвидеть те, кто имел свой собственный личный опыт. Мы слишком берегли Хуциева. Я его сегодня не буду беречь, потому что думаю, что для него сейчас важно, чтобы мы его не берегли на определенном этапе, тогда мы его сбережем.

Обычно происходит такая вещь: когда друзья, любящие люди не говорят человеку правду, эту правду говорят враги, и тогда эта правда оборачивается уже против всех, и против художника тоже. [...]

Я знаю, что многие из нас (могу сказать это и про себя), боясь того, что это слово часто неверно понимается, неверно истолковывается, по.ти не применяли, кроме как в личных разговорах, тезиса о партийности по отношению к этому фильму, хотя мы глубочайшим образом понимаем, что этот фильм должен быть особенно партийным в силу своего значения, и названия, и чего угодно.

Я хочу сказать, в чем я лично понимаю партийность. В страстности, страстности художника — за что он, против чего он. В данном случае я вообще говорю о партийности. Может быть партийность врага, может быть наша коммунистическая партийность, но партийность обязательно подразумевает под собой убежденность и страстность.

Я хочу, чтобы Хуциев и Шпаликов — я понимаю их волнение, я понимаю, как им трудно,— помнили, что они отвечают не только за критику, не только перед студией, но, если хотите знать, даже перед будущим развитием нашего киноискусства, потому что любая такого рода неудача, ошибка может затормозить развитие искусства в нужном партии направлении. [...]

Первый вопрос — это взаимоотношения отцов и детей... Это вопрос и политический, и партийный, и даже просто человеческий. Я не хочу говорить сейчас, что они специально хотели столкнуть отцов и детей, хотели они, может быть, не этого, но тем не менее чувство такое из фильма могло родиться. [...]

Я говорю об этом не в порядке обвинения, не в порядке критики, потому что ту критику, которая была, не покрыть другой критикой, я говорю об этом для того, чтобы задуматься о дальнейшем. Если может быть чтение фильма в плане противопоставления поколений, если возможно толкование определенных сцен по этой линии, я думаю, по суду большой правды этого не должно быть. Это надо исправлять. Я убежден, что эта проблема — отцов и детей — надуманна [...]

Когда мы говорим: это плохо... это плохо... это плохо... — мы должны серьезно вдуматься в это. Вроде эта позиция благородная. Я художник, указываю партии на какие-то определенные промахи в нашей жизни, на то, что в нашей жизни происходит не так, и т. п. Но, товарищи, так же, как и в нашем сегодняшнем обсуждении, позиция человека, который говорит: «Это плохо, я против этого, это нужно исправить, нужно сделать так, и это возможно сделать»,— такая позиция всегда сильнее, чем позиция человека, который просто говорит: «Это плохо... и это плохо...»

Вот «Девчата»[6]. Фильм пользуется успехом в мире. За границей пишут: конечно, никто не поверит, что советские лесорубы так живут, но, в общем, ребята они хорошие. Враждебно настроенная пресса не хочет верить, что эти лесорубы так живут! Дело не в том, что нужно лакировать, но нужно искать глубинные процессы, которые ведут к утверждению, а не только к отрицанию.

«... — Помнишь, он как-то читал газету, а потом вслух при всех говорил: «Нельзя рекламировать наш строй, как холодильники».

— Так вы же сами смеялись! — Фокин посмотрел на Черноусова.

— Слушай, Коля, мы говорим с тобой откровенно, без свидетелей.— Черноусов кивнул на стул.— Да, я смеялся, понимая, что к чему. А что думал при этом он сам?..»

«Мне двадцать лет»

С. Ростоцкий. Я глубочайшим образом убежден, что наше искусство действительно, на самом деле должно быть оптимистичным, обязательно должно

[6] «Девчата» (1962) — фильм Ю. Чулюкина.

На съемках фильма «Застава Ильича»

«Застава Ильича». Кадр из фильма

быть оптимистичным, потому что философия, которой мы располагаем,— это философия оптимистическая, философия утверждения жизни, победы правды. [...]

Вот о сцене, о которой говорит Никита Сергеевич, по поводу более активного осуждения бездельников. «В этом фильме есть тенденция осуждения молодежи, которая бездельничает,— говорил Никита Сергеевич,— проводит время так-то и так-то, но тенденция не выражена». И мы с этим все согласны,

потому что мы говорим о «Заставе Ильича», говорим о ленинских нормах жизни. Представьте себе действительно по-настоящему людей, которые знают страну, которые знают, сколько нужно было сил партии, чтобы люди ехали на целину, и пусть там были трудности, недостатки, но эти люди знают, что это дало стране, представьте, как они отнесутся к этим сценам.

На совещании выступал Пластов... И вот, представьте, к нему в деревню привезут эту картину с этими сценами жизни молодежи,— убьют! Пластов рассказывал, что он не мог сказать колхозникам, что получает за иллюстрации 500 рублей. Один мужик спросил его: «Пятерку-то тебе платят?» Он сказал: «Больше». Другой спросил: «Десятку-то дают?» Он сказал: «Больше».— «Ну, скажи, сколько же тебе платят?» И он сказал: «Четвертную». А тот сказал: «У тебя золотые руки: чик-чик и готово». А потом подумал и добавил: «А все с нас».

К чему я это говорю? Я хочу сказать, что в обсуждении нам чаще нужно вставать на позиции этих крестьян. В этом я вижу народность, вижу в этом партийность... Сейчас уже появляются статьи — чего скрывать,— и еще появятся, где люди, которые не имеют права критиковать, не имеют права так быстро присоединяться к тому, что сказала партия, и аргументировать слова партии, поскольку они ничего сами не делают по десять-двадцать лет, а теперь они будут говорить: мы все это знали, видели.[...]

Я считаю, что Хуциев и Шпаликов должны доказать, что они художники партийные, что они люди сильные. Для этого нужны очень резкие изменения в картине. Это не значит, что эти изменения должны быть антихудожественные, что они должны быть выходом из положения. Нужно пересматривать целый ряд вещей. А мы все этому должны помочь атмосферой, делом, непосредственным участием.

С. Герасимов. Нужно представить себе реально изменение концепции вещи в ее практическом превращении в искусство вот по какому важнейшему обстоятельству... Нужно развить эту мысль, она мне кажется самой главной, то, о чем вскользь упомянул С. Ростоцкий, рассказывая о выступлении Пластова, великолепно знающего психологию деревенского человека, чтобы эта позиция стала отправной в работе художников, то есть чтобы все начиналось с оценки трудового вклада в жизнь, ибо душеустроительство, как выражается мой друг А. Сурков, представляет собой не лучший вид творчества вообще.

Я считаю, главная беда современных молодых художников заключается в том, что они выделяют себя из жизни, уходят в свое художническое подполье и там начинают наподобие раков-отшельников размышлять, где право, где лево, а жизнь развивается по своим законам. Пока герои, которые берут на себя по воле авторов право судить о жизни, не будут принимать фактического участия в жизни общества, они представляют собой эфемерную силу.

« — Ты знаешь,— негромко сказал Сергей,— я вот тут как-то подумал и понял, что я, например, совершенно правильный человек. Я работаю, собираюсь в институт, принимаю участие в общественной жизни, я агитатор.

— Так ты простой советский человек.

— Ну ладно, простой, где они, простые?.. Не знаю, но иногда мне кажется, что я живу зря,— продолжал о своем Сергей.— Правильно, благопристойно, но зря.

— Неспокойная совесть преступника,— посочувствовал Сергею Фокин.— Ну, что тебе надо? Ты никого не ограбил, не убил, живи и радуйся.

— Я понимаю тебя,— сдвинул брови Сергей.— Существует такая философия: всю жизнь радоваться, что ты не сволочь, что бывают еще и похуже тебя».

«Мне двадцать лет»

С. Герасимов. Что такое эти ребята? Это старички, пикейные жилеты на новый лад известного сочинения Ильфа и Петрова, рассуждающие, голова Бриан или не голова... Работать надо! Пафос труда берется за скобки, когда некий домысленный человек, отец Ани, по-видимому, демагог и двоедушный тип, говорит, что он работает, герой отвечает: «Я тоже работаю, но не хвастаю этим от имени народа». Но все это еще надо доказать, мы этого не видим. И то, о чем говорил Ростоцкий, главный критерий: кто ты такой, чтобы критиковать? Это простая истина, против которой возразить нечего. [...]

Почему же все-таки у картины много заступников и аз многогрешный в том числе, за что несу всю меру ответственности? По той причине, что я вижу в художниках дарование, вижу способность видеть жизнь не умозрительно, не во внешних формах, а в живых связях и надеюсь и верю, что они используют эту способность на сто процентов. А они изо всех сил эту способность не желают использовать: стесняемся, неудобно. О партии сказать впрямую неудобно. Эта застенчивость в таких делах в нашей советской партийной практике не может принести серьезных художественных результатов... Я говорю это потому, что мне хочется еще раз внедрить в сознание моих дорогих друзей Хуциева и Шпаликова главное: [...] позиция художников в современных условиях должна быть не регистраторской, а боевой, активной, вмешивающейся в события до конца и преображающей по воле своей. Бояться сильного слова, сильного действия — это позиция неподходящая, она не соответствует духу времени, духу идей и всей нашей практике.

[...] Я должен сказать со всей решительностью, что неподходящую услугу все эти годы, особенно в последние два года, оказывает на формирование новых художников (не обязательно молодых, но и зрелых) критика. Критика перепутала вокруг этого вопроса черт знает что. Она еще сейчас в результате того, что не хватало времени ею заняться, ушла из-под партийного прицела. Мы тоже несем на себе ответственность как руководители, но надо сказать, что помощи от внешней критики ждать не приходится, потому что запутают любой вопрос, перепутают, где право, где лево. Много найдется критических барышень, которым все ясно, которым ясно, что надо делать так, чтобы все было как за границей, они сориентируют на «нужные» ориентиры, только не на свои.

Правда это или неправда? Это правда. И эта правда нами еще не оговорена. И, конечно, это играет свою роль. Поднажмешь сколько-нибудь строго, поднимается такой писк: вот Герасимов узурпирует молодых художников, скручивает им ручки и ножки, проявляет свою ретроградную власть. А в таких случаях, как говорил Н. С. Хрущев, надо доводить дело до конца. И это урок всем, убежденным в своей принципиальной позиции: доводи дело до конца, не виляй в этом вопросе.

Т. Лиознова, режиссер. Я вспоминаю первый просмотр материала. Я лично плакала, когда смотрела первомайскую демонстрацию, и думала какое счастье так снимать!.. И я помню, что сказал Герасимов: «Очень интересно получается, но нужно все время думать, куда это нацеливает»... Если сложить все, что говорилось по этому поводу в хоре не тех, кто хвалил, а тех, кто сомневался, станет ясно, что не так вам нужно было выступать, если бы вы поняли это и если бы вы следили за взволнованными выступлениями ваших товарищей, а они были... Ты не отрекайся... Почему ты это забываешь? Сергей Аполлинариевич говорил (это слышал Марлен, это слышал Шпаликов) нежно, мягко. Никогда он так с нами не говорит, нам он дает по зубам! Почему вы стесняетесь сказать прямо о своей любви к Советской власти? Ради этого и фильм сделан. [...]

«... — Но, если нет вещей, о которых можно говорить всерьез, тогда вообще, наверное, не стоит жить, или ты не согласен?

— Это провокационный вопрос,— усмехнулся тщательно одетый молодой человек.— Его можно задать и тебе.

— А я отвечу,— сказал Сергей. Он помолчал, а потом сказал негромко, останавливаясь перед каждым словом: — Я отношусь серьезно к революции, к песне «Интернационал», к тридцать седьмому году, к войне, к солдатам, и живым и погибшим, к тому, что почти у всех вот у нас нет отцов, и к картошке, которой мы спасались в голодное время...»

«Мне двадцать лет»

Г. Бритиков, директор киностудии имени М. Горького. Можно авторов фильма упрекнуть в том, что они не поверили нам как коллективному уму, то есть нашему центру, назовем это объединением или студией, не поверили тем мыслям, которые были высказаны с доброжелательных позиций, а не с враждебных позиций. Практика говорит, что были, вероятно, силы, которым авторы доверяли больше, чем силам студийного коллектива.

Я удовлетворен хотя бы такой принципиальной декларацией того и другого, что они это дело понимают, что они это дело выправят. Это заявление слишком запоздавшее, но тем не менее все-таки выздоравливающее.

С. Докучаев, начальник производства киностудии имени М. Горького. Мне немного непонятно выступление руководителя объединения тов. Герасимова. Призывая к большевистской принципиальности, он в то же время выступил с либеральным заявлением о всепрощении, забвении прошлого, невозвращении прошлого и более того — выступил с явно неправильной трактовкой критики, разделением ее на негативную и позитивную. Хотя я не режиссер и сам картины не ставлю и, может быть, не могу предложить рецепт, как исправить картину, я если вижу, что неправильно, считаю своим долгом сказать об этом, должен сказать и буду говорить, как бы это т. Герасимов ни расценивал.[...]

Давайте говорить прямо, принципиально, там это выдано за материал, но мы уже потом, струсив, стали говорить, что это материал, а ведь 30 декабря уговаривали подписать и семь дней дать на исправление картины. Мы струсили сейчас, а надо прямо сказать: да, набедокурили мы с этой картиной крепко. Т. Лиознова правильно говорила: хоть одна из этих ошибок была упущена оппонентами картины? Нет. Может быть, не совсем решительно, но все это было сказано, и этого могло бы не быть, если б мы тогда говорили о принципиальности. Сейчас мы говорим о принципиальности, но не говорим о том, почему это произошло. Почему сейчас говорят: очень радостно видеть признание Хуциевым своих ошибок? А я не уверен, признание это или нет. Когда на эти ошибки указала его подруга Лиознова, он их не признавал, когда ему на них указывали на идеологической комиссии, он...

М. Хуциев. Вы же там не были, откуда вы знаете?

С. Докучаев. [...] Я знаю позицию вашу и Шпаликова. Я помню, как вы говорили: «Через два года будете жалеть...» Сейчас возражать больше нечего. Первый секретарь ЦК сказал, что это плохо, приходится с этим мириться. [...]

Л. Кулиджанов, режиссер. Критика партийная... предполагает, что эта картина будет доделана в правильном направлении, в партийном направлении, чтобы сделаться тем, о чем говорил здесь т. Хуциев,— объективной силой, практическим оружием в нашей борьбе.

Я бы хотел предостеречь в равной степени как от паллиативов, от полумер, так и от паники, от панического, нервозного отношения к предстоящей серьезной работе... Какие-то штопки, какие-то латки — это путь неправильный, опасный, который не исправит картину, а только ухудшит.

Я. Сегель, режиссер. Я не считаю возможным отрекаться от того, что мне эта картина нравилась, что я ее очень любил, и думаю, что если я ее сейчас посмотрю, то смогу сказать, что сохранил симпатии к ее талантливости. [...]

Те принципиальные и серьезные ошибки, которые существуют в картине и которые партия нам сейчас помогла обнаружить, действительно были совершены ими в постановке и нами при оценке этой картины в полном убеждении и вере, что эта картина всем своим строем, всей своей идейностью, всем своим замыслом, каждым кадром служит построению коммунизма, служит Советской власти. [...]

Н. С. Хрущев, справедливо критикуя картину, преподал нам урок, и мне кажется, было бы неуважительно по отношению к главе партии и правительства не прислушаться к этому уроку. А урок говорит о том, что Никита Сергеевич — он выражает не только свое мнение, а и мнение партийного руководства — склонен рассматривать это как материал. Это сказал Никита Сергеевич Хрущев, и давайте же уважать мнение Первого секретаря ЦК партии. Тем самым нам предложено подумать, как этот материал — а случайно так названо быть не могло — должен стать хорошей, полезной картиной. И это не двусмысленно сказано, а сказано ясно — давайте так рассматривать. Люди, которые делали эту картину, названы талантливыми. Отдельные сцены вызывают волнение позитивного порядка. Насчет картины Никита Сергеевич совершенно ясно и точно сказал, что его не устраивает... Если мы хотим картину доделать, то должны доверять людям, которые будут вести ее к финишу.

М. Барабанова, актриса, член комиссии партконтроля студии. Я не хотела выступать, но после выступления Яши Сегеля не могу молчать — это выступление произвело на меня такое же впечатление, как и выступление т. Чухрая на открытом партийном собрании. Оно меня оскорбило... Не надо говорить о том, что мы извращаем сейчас высказывания т. Хрущева, мы их очень внимательно читали. Если бы т. Хрущев не собрал бы это совещание, картина была бы выпущена. [...]

Меня волнует только один вопрос. Меня сегодня т. Хуциев не убедил ни в чем, не убедил и в самом главном: мне кажется, он остается при этой концепции... Тов. Хрущев — власть, он сказал нет, и мы все говорим нет. Это же так.

Яша Сегель говорит, что картина очаровательная, она его покорила...

Я. Сегель. Не передергивай!..

М. Барабанова. [...] Я думаю, что Хуциеву, который сделал «Весну на Заречной улице», чужда такая концепция. Не могу понять, откуда родилась у него эта тема. Я его воспринимала как человека, стоящего на оптимистических позициях.

Я. Сегель. Какая страшная тема — преданность партии!

М. Барабанова. [...] Вы говорите: вопрос отцов и детей. Но ведь Хуциев не развил тему матери и главного героя, но развил совершенно другую концепцию. Зачем же мы будем это заглатывать! Давайте серьезно поговорим, тогда мы сможем помочь. А вы начинаете — очаровательная... Ведь только потому, что товарищ Хрущев сказал, мы так серьезно к этому относимся... Я понимаю Герасимова, у него ужасное состояние сейчас... Он видел — талантливая вещь, а первая часть очень хорошая, никто не отрицает. Но с каким неуважением вы отнеслись к партийному голосу на студии. Вот комиссия партконтроля — пусть мы бездарны, но мы ведь люди, которые умеют думать, чувствовать. [...]

Мы говорили об односерийном сценарии, о каких-то недостатках, причем говорили с добрым намерением, потому что хотели помочь. И уверяю вас, к Хуциеву мы относимся еще более нежно, чем Яша Сегель. Появилась вторая часть сценария. И вот представьте: я, простой зритель, прихожу в кино, смотрю три часа картину, и потом основной герой говорит: как жить? Зачем же я смотрела эту кинокартину: он не знает, как жить, после того как Хуциев своим сюжетом должен был двигать героя, должен был довести его до ясного ответа... Я думаю: профессиональности не хватило Хуциеву, почему он так запутался.

М. Хуциев.[...] Я мог ошибиться, но я не мог сделать что-то во вред моей родине, моей партии, народу. Я очень плотно связан с историей своей страны и не только своей работой, но и страницами своей биографии. А вам, Мария Павловна, я скажу следующее. Я сегодня первый раз услышал, узнал о такой вашей позиции в отношении картины. Но много раз вы мне пожимали руку в коридоре и говорили: «Как это прекрасно». Много раз вы мне говорили это при свидетелях. Нельзя так поступать. Никогда не забывайте, что наступит такой момент, когда нужно будет человеку посмотреть прямо в глаза. Я вам могу смотреть прямо в глаза, а если вы после сегодняшнего выступления сможете смотреть мне прямо в глаза, я буду завидовать вашей выдержке. В числе тех людей, которые мне пели дифирамбы, как теперь говорят (кстати, это меня всегда очень смущало, я всегда говорил, да что вы, вот это у меня не вышло, вот это не получилось), были и вы. Меня потрясло ваше выступление, потому что многое можно простить людям — недоверие, ошибку, даже жестокость, но это... Простите. Не нужно приписывать людям того, чего они не делают. Вы задумайтесь на секунду над тем, *что* вы говорите, какие обвинения вы нам предъявляете: обманули партию, обманули Хрущева... Как вы можете так говорить?! Что вами руководит? После того как мы были вызваны в ЦК, вы подошли ко мне и сказали: Марлен или Марленчик, как вы всегда ко мне обращались, что тебе говорил Леонид Федорович?[7] Я ответил: «Он сказал: хотите ли вы доделывать картину или считаете ее законченной?» Мы были с Сергеем Аполлинариевичем и ответили: «Нет, не считаем законченной, будем доделывать». [...]

Что касается того, что я сегодня не выступил с программой и не сказал, как мы будем переделывать картину, ведь это было бы в высшей степени легкомысленно и непринципиально. Я сказал единственно то, что мог сказать, — что настроение у меня хорошее (и прошу его не портить), что я хочу сделать картину и не соглашусь с теми, кто выдвинет позицию, что ее надо класть на полку. Мы не будем этого делать.

Н. Петров, директор фильма «Застава Ильича». Недопустимо,чтобы и дальше группа находилась в той атмосфере недоверия, нервозности, напряженности, в которой она находилась в последний период работы над картиной... Когда будут производиться съемки, не должно быть такого отношения, для чего это делается, для чего это нужно?.. А такая позиция у начальника производства есть. Не знаю, может быть, это его субъективное мнение. Есть мнение, что картину нужно положить на полку. Подходят некоторые товарищи и говорят: «Ты обязан положить партбилет за то, что разрешил снимать эту картину». «Я положу его вместе с вами»,— ответил я им. Это не позиция доброжелательства.[...]

С. Рубинштейн, редактор. То, что говорили руководители партии и правительства, то, что говорил Н. С. Хрущев, нам принесло огромную пользу и послужит большим уроком. Они преподали нам и пример человечного отношения к людям, доверия к ним, желания воспитывать из них советских граждан. И мы никак не можем заподозрить, что Хуциеву, Шпаликову и кому угодно что-нибудь угрожало бы, если бы они не сразу признали свою неправоту.

Я была в МК, когда т. Поликарпов[8] говорил: «Сейчас другие времена, сейчас людям, которым дороги интересы народа, даже если они ошибаются, но если мы им верим, мы предоставляем право исправлять ошибки, говорить о своих ошибках». Когда-то в сталинские времена, мрачные времена, за картину неправильно сделанную, жестоко наказывали и даже сажали. Сейчас

[7] Ильичев Л. Ф.— секретарь ЦК КПСС с 1961 по 1965 год.
[8] Поликарпов Д. А.— зам. зав. Идеологическим отделом ЦК КПСС с 1962 по 1965 год.

Н. С. Хрущев обрушивает справедливый гнев, говорит очень резко, но он смотрит человеку в глаза с желанием помочь ему исправить свои ошибки. Как же Мария Павловна могла так подумать? Можно было еще представить себе, что вы, Мария Павловна, плохо думаете о картине. Но я не понимаю, как вы могли плохо подумать об этих людях — Хуциеве и Шпаликове. А вы их знаете. Они получили серьезный урок, они должны подумать, как им исправить свои ошибки. И мы с вами — мы тоже несем свою вину. И мы говорим это не из фарисейских соображений. Партия нас учит не только критиковать, но и помогать человеку в преодолении ошибок. Действительно совершены большие ошибки, и мы все виноваты в том, что мало критиковали Хуциева, чаще хвалили, мало критиковали с трибуны, больше где-то в коридоре, в комнате. Н. С. Хрущев критиковал его с позиции доверия. Он сказал прямо, резко, сурово, но сказал отечески и этим оказал помощь. На встрече в Кремле была совершенно не та атмосфера, которая здесь вдруг проявилась. Которая очень огорчительна. Мне кажется, все можно сделать, если человеку верят, а если не верят... Я верю Хуциеву и Шпаликову. [...]

С. Ростоцкий. [...] Я знаю, что М. Хуциев не скажет, а потому хочу вам сказать, что во время второго заседания, когда было уже ясно, что он не успеет выступить, он отправил Н. С. Хрущеву записку. И в этой записке было сказано: я очень много понял, Никита Сергеевич, и сделаю все, чтобы эта картина была помощником партии и служила народу. Я думаю, что это обязательство он взял перед очень высоким человеком. Другое дело, что мера ответственности его перед таким человеком очень велика.

Я. Сегель (*Барабановой*). А вы хотите, чтобы мы ему не верили и меряете мерой вчерашнего дня!

В. Марон, организатор кинопроизводства. [...] Слова этой записки — это слова не только художника Хуциева, а это слова советского искреннего художника... Я не могу разделять мнение, что сейчас «начинают зажимать». Это абсурд!..

С начала запуска картины до конца ее сдачи она волновала всех. И мне только обидно одно: кто это устроил, как это случилось, что те товарищи, которые распинались здесь у нас, в киностудии, в союзе, сейчас стали ее охаивать. Это гнусно, мерзко, омерзительно! [...]

Меня до глубины души взволновала эта записка. Я дважды читал доклад Хрущева, и у меня просто спазма сжимала горло. А представьте себе: сидят творцы картины, слышат все это... Надо было собраться с мыслями, чтобы написать такую записку...

М. Барабанова. Она была написана до выступления Хрущева.

В. Марон. Все равно нет никаких оснований им не доверять. И надо сделать так, чтобы не было никаких сюсюканий сценарного отдела, чтобы дана была возможность им спокойно работать.

Из стенограммы обсуждения плана переработки сценария «Застава Ильича» Первым творческим объединением от 6 мая 1963 года

С. Ростоцкий. Если представить себе на минуту, что Хуциев сказал бы, я показываю эту молодежь как нетипичную, я ее критикую, я ею недоволен, считаю, что она должна быть не такой, и поэтому показываю ее. Это одна постановка вопроса.

М. Хуциев. Каждое свое выступление я говорил только об этом...

С. Ростоцкий. Одно дело, Марлен, говорить, другое дело чувствовать. Значит, то, что ты думаешь об этой молодежи, не производит одинакового на всех впечатления. Одни могут подумать, как ты, другие иначе. Есть ли сейчас...

представление, что это передовая молодежь Советского Союза? Нет, потому что нет ни одной энергичной сцены, которая вызывала бы симпатии к герою. [...]

Надо снимать главное обвинение, что ходят по фильму шалопаи, болтают... Это обвинение появляется потому, что герои на протяжении всей картины, за исключением вечеринки, не высказывают своего отношения к людям, которые ходят по ресторанам и занимаются всем этим довольно ярко. [...] У этого парня[9], на моих глазах проходящего по картине, нет никакого повода задавать вопрос: как жить? Я не вижу трагедий в его жизни. Он полюбил какую-то девицу, сам не понимает за что, у него с ней не получается, и он задает вопрос отцу: как жить? Ему нечего спрашивать: как жить? [...]

Вот хороший парень, абсолютно точно сыгранный, но и в нем есть элемент этих ребят. Он рушит старые дома[10]. Это прием, показывающий разрушение старого. Вы это придумали? Не вы. Но вы сделали интересно. Он бьет по старым домам, рушит старые дома, и все-таки он в сетях старого, что мешает ему, молодому, жить. Прекрасный замысел. Но чего-то не хватает. Если бы он шваркнул этой хреновиной, шваркнул так, чтобы развалился не один дом, а два, если бы он сделал это с таким настроением! Но получается: работа — отдельно, а он и его жизнь — отдельно. Есть огромная разница между отношением к труду в Советском Союзе и других странах. [...]

Этого, к сожалению, в картине нет. У нас люди не работают так: восемь часов отработал и потом пошел жить. У всех нас жизнь идет здесь, на работе, и продолжается, когда мы возвращаемся домой. Искусственно отделить это невозможно: вот работа, а вот моральные проблемы. Другое дело, когда человек становится иллюстрацией... Я абсолютно уверен, что человек, так размышляющий, когда он сидит за этим краном, может это делать автоматически, а может делать с таким настроением... В первом случае я вижу, что работа для него — занятие неинтересное, а во втором — интересное. Но этого нет.

М. Хуциев. Я же не виноват: люди работают, у них спокойные лица, что же тут делать?

С. Ростоцкий. Я стараюсь тебя понять. Почему я тебе это говорю? Потому что говорил, говорю и еще буду говорить, что ты один из редких людей, сумевших показать в кино процесс труда поэтически, так, что он зажег меня, вдохновил... И я не устаю повторять: я хочу, чтобы на тебя переходила сила людей, идущих по экрану. А на тебя сейчас переходит их слабость. [...]

Т. Лиознова, режиссер. Мне легче выступать, потому что я принадлежу к разряду людей, которые последовательно, с момента, когда началось создание этой картины, были неудовлетворены ее сутью, ее концепцией и направленностью. ...Выступление Ростоцкого мне очень понравилось. Думаю, если бы такой разговор был с самого начала, таких бед не было бы. Волнение Ростоцкого мне в тысячу раз дороже твоего. Соберись. Будь до конца мужественным. Ростоцкий испытывает то же волнение, что и вся студия. Мне это дорого, я вижу в этом выражение и залог двухлетнего труда студии. И не надо обижаться... Я не буду говорить слов, каких ты наслышан, что эту картину делают талантливые люди. Ты много раз это слышал, и, вероятно, это в чем-то помешало. Ведь долгое время считалось просто неудобным выступать против этой картины, не принимать ее, потому что в другом лагере оказались умные люди, с которыми я тоже хочу быть рядом... Но вот вас поправили, и оказалось, не так уж мы были не правы. [...]

Мне кажется, в сценарии много сцен можно было прочесть только в

[9] Имеется в виду герой фильма «Застава Ильича» Сергей Журавлев (В. Попов).
[10] Имеется в виду герой фильма «Застава Ильича» Слава Костиков (С. Любшин).

одном плане, но они сделаны так, что получилось иначе. Скажем, сцена, о которой говорил Н. С. Хрущев[11]. Кажется, сцена написана очень ясно: тебе — двадцать три, мне — двадцать один, а я уже знал, за что умираю... Так мы ее прочли, имея в виду концепцию партийности, позицию человека, который хочет разобраться, что хорошо, что плохо. Но этого не произошло. И Никита Сергеевич как человек, как зритель это не принял. Это очень огорчительно. В чем же дело? Что произошло, почему зритель — более умный, более широко видящий весь строй нашей жизни,— так понял? Значит, ты неправильно решил, неправильно сделал акценты, неправильно расставил свою армию, которая состоит из актеров, операторов, режиссера, и не туда выстрелил...

Да, мы верим в твою искренность, почему же нам не верить: один хлеб по карточкам ели во время войны, я знаю, в каких условиях ты живешь, знаю, за удобствами не гоняешься... Правильно говорил Ростоцкий, что возникает вопрос: кто эти герои, друзья они тебе, ты за них или против? Поначалу я думала, что ты в меру своих художественных способностей тонко можешь разобраться с этим делом и доказать всю безосновательность такого образа жизни. Ты сейчас сказал Ростоцкому, что такая мысль у тебя была с самого начала. И правда, когда мы смотрели на студии, понятным казалось, как ты повел дело. Но я скажу, как и Стасик,— я тебе не верю. И скажу почему. Правильно сказал Стасик: ты не любуешься силой... На тебя герои, с которыми ты имел дело, повлияли, ты тогда же запутался и до сих пор не можешь распутаться, разобраться. Почему если ты хотел, не делая дураками, пошляками, показать людей, которые понимают что-то, умеют слушать Баха, но не умеют главного, не умеют созидать?.. Почему тогда снимаются такие люди, как Тарковский, Михалков?..[12] Почему в «Сладкой жизни» режиссер с телеобъективом подглядывал героев, а потом они на него подали в суд, а эти по доброй воле пришли сюда?.. Разберись...

М. Хуциев. Перепробовали большое число артистов. И не получалось. Двадцать человек подходили и начинали задавать такое количество вопросов. Я искал людей, которые могут себя вести...

Т. Лиознова. Именно к этому я и веду. Когда Тарковский заламывает руки, он делает это так грандиозно, что нужно расставить очень многое в сторону главного героя, чтобы у него был перевес. Это делается с такой убедительностью, за этим такая тоска, непонимание того, куда же себя нацелить, что нужен какой-то большой перевес... Где-то неверно была расставлена твоя армия.

М. Хуциев. Я не решал так: хорошее — плохое, черное— белое. Говоря о том, что молодежь хорошая, я не решал это примитивно. Я высказывал определенные мысли. Я делал картину о людях, которые ищут свое гражданское место, о людях, не стоящих на передовой линии, не нашедших своей активной позиции, но старающихся найти ее. [...]

Из стенограммы заседания партбюро киностудии имени М. Горького совместно с комиссией содействия органам партийно-государственного контроля от 13 мая 1963 года

М. Донской, режиссер. [...] За последнее время у нас развелось большое количество склейщиков, у которых все благополучно, все они склеили, они расставили и положительных, и средних, и отрицательных героев, я все вижу с первых кадров, все расставлено по полочкам. А у тебя, как у художника, появилась мысль — дать фильм о раздумье. Но дело в том, что твои раздумья неверны. [...]

Можно и нужно рассуждать о больших проблемах жизни, но о чем они

[11] См. с. 100.
[12] А. Михалков-Кончаловский.

рассуждают? Не думаю, что если дашь два производственных процесса на заводе, то он еще хуже будет выглядеть, потому что они разговаривают не таким языком, где видна ясность мысли. Он говорит, что, когда мы были маленькими, мы наглотались Ницше, взяли на вооружение Канта и начитались Шопенгауэра. Здесь беда состоит, как мне кажется, не в том, что герой несимпатичный, как здесь говорили, а в лексике, в фонетике, в пластическом поведении. Совокупность всех этих черт создает этот тип рассуждающих.

Шагают все-таки шалопаи, насмотря на то, что ты отрицаешь, что это шалопаи. Они даже курят шалопайски. Неужели в двадцать два — двадцать три года такое? Так нагнетено. Вы мне объясните, может, я устарел, совсем не знаю этого... Да и не хочу знать, не надо нам этого! Вот в чем наша беда. Подумай сам. Это какой-то неонигилизм. Берешь человека, делаешь его нигилистом, хочешь сейчас отправить его на завод, от этого он станет хуже. Заставь его волноваться! ...Я хочу, чтобы в картине не было такого спокойного молодого человека, который пришел к девушке. ...Приходит это утро, черт знает что! А он спокойно, как будто после любви с девушкой можно быть спокойным, он даже спасибо ей не сказал, не только цветочков не принес — не попрощался! Это какой-то нигилизм! Я бы девушке цветы принес, спасибо ей сказал бы, а потом уже до свидания. Что же это за манера стала! [...]

По поводу рабочей атмосферы... Пожалуйста, пусть они ходят, пусть не знают, что с собой делать, но пусть умеют гневаться и радоваться. ...Или вот пришли люди, что-то возвели, сделали. Так дай эту радость, чтобы душа запела. А у тебя он не гневается, не радуется. Он ходит, он курит, он смотрит. Он к одной девочке пошел, к другой девочке пошел. И ты хочешь, чтобы он одним эпизодом стал другим? Нет, не будет он другим. Теперь смотри, что получается. Твои герои ходят, ходят. Ты думаешь, в этом безразличии раздумье? Неверно. Ты абсолютно не умеешь монтировать. Да почти девяносто девять с половиной процентов из нас не умеют монтировать. Ты превратил это в двухсерийный фильм, затянул. он стал скучным. Ты, Марлен, думаешь: я покажу все, и делайте выводы, я не хочу никого поучать. Поучать не надо, но учить художник обязан, и ты можешь учить. Почему? Потому что ты честный и талантливый. Что же с тобой случилось? Тебя форма увлекла. Я еще раз посмотрел текст. Он какой-то нечеловеческий, он интеллигентствующий. Твой Шпаликов молодой хороший человек, но речи русской в таком качестве, которое тебе нужно, он не знает. [...]

« — Я, знаете,— смущенно призналась она,— когда в школе училась, одно время стихи вдруг писать стала.

— Я и то один разок тиснул в стенгазету. Про Поля Робсона...

— Я тоже писала общественные. Ко всем праздникам. И тоже в стенгазету.

«Тихо колышутся ветви берез,
Вот наш родной подмосковный совхоз...»

«Мне двадцать лет»

М. Донской. А что это за унылость? Ты можешь обижаться на меня, но я считаю, что и людей ты подобрал благодаря твоему ви́дению — ты плохо видишь... Ты взял Тарковского, худосочного,— кажется, плюнь на него, и он упадет,— ты и Вознесенского специально подобрал. Ты подобрал даже не фрондирующих молодых людей... Шалопаи ходят.

И не один я об этом говорю. И публично говорят. И уже в международном плане. Вы должны сказать: «Эй вы, мальчики, жалеющие меня, удалитесь от меня, я сам знаю, что делать! Убирайтесь от меня! Я понял вместе с товарищами, педагогами, председателем объединения и партийной организацией!» Нет, вы ничего не поняли. Я тебе сказал полтора года назад и недавно сказал, что можно договориться до... Давайте же договариваться. Я даже подумал: «Господи боже

мой! Хорошо, что тебя Ильичев вызывал. Раньше не вызывали бы, милый, уже уехал бы!» А сейчас вызвали и говорят: «Здравствуйте, парень! Делайте, работайте!» Как хорошо, очень хорошо. И говорят от имени партии. Так давайте же делать со всем сердцем! [...]

Г. Бритиков. Мне, наверно, труднее остальных выступать, потому что уж очень часто мы разбираемся, очень часто говорим и очень часто не получаем окончательного удовлетворяющего нас результата. ...Говорят: Хуциев варится в собственном соку. Нет, он варится в каком-то соку, но только не в студийном, потому что все плечи, все подпорки, которые оказывали и оказывают Хуциеву поддержку со стороны студии, он отвергает и, вероятно, пользуется какими-то другими соками. ...Я не знаю, как эти сорок три килограмма упорства и упрямства приспособят собственный вес: уж применялось все — применялись коллективные предложения — отвергались, применялись просьбы — отвергались, применялись уговоры — отвергались.[...]

И Сергей Аполлинариевич продолжает смягчать положение, сам отлично понимая и оценивая его.

С. Герасимов. В чем я смягчаю? Что нужно делать — голову ему оторвать?

Г. Бритиков. Да вы готовы оторвать голову любому, но, вероятно, не Хуциеву. В чем вы смягчаете положение? Вы знаете, что интонацию вещи нужно менять трудовыми поступками героя. [...]

С. Герасимов. Так что, я прятал это в карман?

Г. Бритиков. Дело в том, что Хуциев слушает не тех, кого ему нужно слушать. Я не знаю, кого он слушает. Что требует критика? Скажем мягко: изменения интонации фильма. Это значит, что наш герой, хотя бы один из трех, должен быть награжден трудом. Но он трудом не награжден. ...Он стыдится проявлений каких-то активных поступков. ...Наш герой опять бездейственный. Наградите героя поступками... которые аккредитовали бы его трудом, которые дали бы возможность слушать его реляции, что он серьезно относится к 1937 году, в котором он не участвовал, что он хорошо относится к революции, к солдатам, но он никак не высказал своего отношения к современности. Если этого не будет, то, на мой взгляд, картина не получится. [...]

С. Докучаев. О чем будет картина?

М. Хуциев. Картина будет о том, о чем и была. Мы должны сделать, чтобы заглавие «Застава Ильича» было до конца понятно. Картина о том, как у молодого человека складывается гражданское сознание и необходимость быть всегда активным гражданином своей родины. [...]

С. Герасимов. [...] Я внимательно слушал, что говорил Марлен Мартынович, правда, выходил, потому что сердце слегка схватило, но я не могу представить себе, чтобы автор при всем состоянии своего здоровья мог бы от подобной работы отойти. Это не тот автор — Марлен Хуциев. [...]

Из справки киностудии имени М. Горького о состоянии работы над фильмом «Застава Ильича» на 2 июля 1963 года

Сценарный материал фильма «Застава Ильича» перерабатывается в свете критики, высказанной ЦК КПСС на страницах газеты «Правда» и в Идеологическом отделе ЦК.

План переработки фильма обсуждался Сценарно-редакционной коллегией студии совместно с Первым творческим объединением. В июне с. г. состоялось обсуждение этого плана на совместном заседании дирекции студии и президиума оргкомитета Союза работников кинематографии. В обсуждении принимали участие представители Идеологического отдела ЦК КПСС товарищи Куницын и Ермаш. [...]

6 сентября 1963 года
И. О. Директора киностудии им. Горького тов. Оганджанову Н. А.

[...] Предлагаю директору студии под личную ответственность осуществлять повседневный контроль за тем, чтобы съемки новых сцен проводились в соответствии с одобренной Главным управлением режиссерской разработкой. [...]

В. Баскаков[13]

В. Шукшин. О фильме Марлена Хуциева «Мне двадцать лет»

Я низко кланяюсь Марлену за мужество и решимость, и готовность идти на эти, мягко говоря, муки, на какие он пошел, пытаясь разобраться в наших молодых и немолодых делах. Если это слишком громко сказано, пожалуйста, я могу сказать иначе: мне нравится его огромная гражданская совесть, способность его души болеть за других. Нам, живым, никто никогда не давал готовых рецептов — как хорошо жить. Да и не верим мы в это — что можно так сделать. Я, как зритель, благодарен Марлену за его последнюю картину. Он не все сказал, наверно, не все смог (сумел) сказать, я благодарен Марлену за то, что он лишний раз заставил меня задуматься о жизни нашей, о себе самом (в смысле — обо мне), о том, как жить. Разве это не самая счастливая участь художника?!

«Искусство кино», 1965, № 4

Л. Кулиджанов. «Все в наших силах». Из доклада на X пленуме Оргкомитета СРК СССР

Но, товарищи, разумно ли было — давайте разберемся честно — создавать тот нездоровый ажиотаж, свидетелями которого мы были? Стоило ли еще до выхода картины, до ее завершения уже объявлять ее классикой или приписывать ей некие тенденции, которые она не содержит? Многие из нас видели этот фильм еще тогда, два года назад, многих он поразил. Но сказали ли мы режиссеру о том, что нас не удовлетворяет? Слышал ли от нас режиссер достаточно обоснованные и хоть сколько-нибудь настойчивые советы и продуманные соображения, направленные к тому, чтобы прояснить драматургию фильма, освободить его от тех слабостей, которые могли помешать и помешали, как мы видим, его зрительскому успеху? Все это огорчительно: талантливый фильм многое потерял из-за того, что его авторы не поверяли свою работу законами зрительского восприятия.

«Искусство кино», 1965, № 7

Р. Н. Юренев. «Вчера, сегодня, завтра»

Свободная композиция фильма, не объединенного четким сюжетом, сложное течение мысли автора, недостаточная ясность некоторых эпизодов привели к тому, что идея преемственности поколений советских людей, о верности нашей молодежи революционным и патриотическим традициям их отцов и дедов... настойчиво и вместе с тем художнически своеобразно проводимая авторами, не была достаточно ясна. Фильм подвергся переработке, несколько изменившей его художественную структуру.

«Краткая история советского кино». М., 1979

С. А. Герасимов. «Я услышал в нем родной голос...»

Сложно и драматично сложилась судьба очень важной картины, которая раньше называлась «Застава Ильича», а потом стала известна под названием

[13] Баскаков В. Е.— первый заместитель председателя Госкино СССР с 1962 по 1974 год.

«Мне двадцать лет». Не только содержанием, но и всем своим душевным составом картина эта имела в виду нравственную близость к зрителю поколения отцов, победителей во второй мировой войне... Ее судили по законам прагматической полезности сюжета, степени положительности героев. Это был типичный случай истолкования по принципу сложившихся стереотипов. Фильм с ними не совпадал.

«Искусство кино», 1985, № 11

Из решения комиссии по конфликтным творческим вопросам СК СССР

Просмотрев фильм «Застава Ильича» (1962 г., сценарий Г. Шпаликова, режиссер М. Хуциев, студия им. М. Горького), комиссия сочла безосновательной переработку произведения, к которой были вынуждены авторы руководством кинематографии того времени. Редактура сцен, где молодые герои ведут диалог о формах и морали жизни с «отцами», воспринимается прямым замазыванием начавших тогда вырисовываться противоречий реальности. Изъятие эпизода «Политехнический» — это нарушение художественной правды фильма, сочетающей мир чувств и мыслей героев с подлинными жизненными фактами.

В связи с тем что «Застава Ильича» бесспорно является ключевым произведением начала 60-х годов, комиссия находит настоятельно необходимым провести работу по восстановлению авторской версии картины...

Утверждено секретариатом правления СК СССР
14 мая 1987 года

«Застава Ильича». Кадр из фильма

Анкета

«Русская идея»: проблемы культуры — проблемы кинематографа

Говоря о «белых пятнах» нашей истории, мы, как правило, имеем в виду все те политические и экономические обстоятельства, которые до недавних пор были закрыты для обсуждения. Но «белые пятна» существовали также и в сфере идей, и в области духа, казалось бы, далекой от запросов реальной жизни.

Так, в конце 60-х годов по разным причинам резко возросло внимание к национальному прошлому. Попытка осознать себя в контексте многовековой истории вызвала интерес к «русской идее» — комплексу мессианско-эсхатологических представлений об особом пути, предначертанном России, об избранности, богоизбранности русского народа. Широко отраженная в литературе XIX века, в интеллектуальной публицистике, в журналистике, в полемике между славянофилами и западниками, позднее между почвенниками и западниками, «русская идея» затрагивала не только религиозно-философскую проблематику, но и многие аспекты экономической («русская община», «сельский мир» и т. п.) и политической жизни страны (русификация окраин, борьба за освобождение «братьев-славян», притязания на Константинополь и т. п.).

Во времена именовавшиеся «развитым социализмом», конечно, никаких почвенников и западников уже быть не могло, не могло быть и спора между ними: прежде всего потому, что не было проблем, которые этот спор порождали. Но возникали новые проблемы, связанные с «русской идеей», а вместе с тем и новые почвенники, новые их противники и новые споры. Известные цензурные ограничения, невозможность говорить обо всем прямо, разумеется, не способствовали решению проблем и продуктивности спора. Обилие иносказаний и подразумеваемого множили путаницу и недоразумения. Сегодня споры, затрагивающие проблематику «русской идеи», разгорелись с новой силой. Очевидно, это связано с общим, подчас весьма драматично протекающим процессом активизации индивидуального, в том числе и национального, исторического самосознания. И опять, если, конечно, не брать в расчет позицию экстремистов из общества «Память», групповое противостояние окажется отчасти результатом недоговоренностей, заблуждений и обид.

В литературе процесс, о котором речь, идет теперь более интенсивно, чем в кинематографе. Однако можно назвать и ряд картин, причем очень значительных, которые в утверждении или в отрицании, в притяжении или в отталкивании, прямо или косвенно касались вопросов, входящих в круг «русской идеи». Осмысление татаро-монгольского ига в «Андрее Рублеве» А. Тарковского, конфликт между «русской духовностью» Обломова и «немецким прагматизмом» Штольца в фильме Н. Михалкова, трагедия русской буржуазии в «Вассе» Г. Панфилова, конец патри-

архального крестьянского быта в «Прощании» Э. Климова — все это темы, до конца не понятные вне самого широкого историко-культурного контекста, обретение которого — цель данной анкеты.

На вопросы анкеты отвечают: кинодраматург Ю. Арабов, литературные критики И. Дедков и П. Палиевский, литературовед Г. Померанц, литературовед, переводчик Н. Рыкова, математик И. Шафаревич.

1. Каковы, на ваш взгляд, истоки русской мессианской идеи? Видите ли вы в ней что-нибудь позитивное если не в целом, то в частностях (национальный, политический, философский, литературный и пр. аспекты)? Вне зависимости от ваших личных пристрастий, как вы оцениваете объективную роль мессианской идеи в русской культуре?

2. К концу 60-годов в советской культуре возрос интерес к этому кругу проблем, что и привело к известной поляризации в среде интеллигенции. Возникло очень сложное, противоречивое, пока не исследованное явление, которое условно можно назвать неопочвенничеством. Каковы, на ваш взгляд, глубинные истоки этого процесса, и как он связан с «русской идеей», с одной стороны, и с общеполитической ситуацией эпохи застоя — с другой?

3. Что вы видите позитивного и негативного в этом явлении, и есть ли, на ваш взгляд, связь между пробуждением национального и религиозного самосознания?

4. Не могли бы вы в связи с «русской идеей» кратко проанализировать творчество Андрея Тарковского или такие фильмы, как «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Васса», «Прощание» (список может быть изменен, дополнен по вашему усмотрению)?

5. Считаете ли вы, что развитие русской культуры ограничено традиционной альтернативой «почвенничество — западничество» или видите возможность иного, третьего пути?

Ю. Арабов, кинодраматург

1. Н. А. Бердяев, занимавшийся подробно этой проблемой, видел один из истоков русской мессианской идеи в расколе, когда православие распалось на две ветви: «официальную» и «диссидентскую» (выражаясь современным языком). Первая ветвь была более светской, чем духовной. Вторая же, уйдя в глубокое подполье, сосредоточилась на размышлении о духовных путях своего народа. Уже в наше время эту традиции скита раскольников продолжила интеллигентская квартира «эпохи застоя»...

Однако раскол — это только подземные воды бурной реки, вырвавшейся на поверхность в 30-е годы XIX века. Частично русская мессианская идея была романтическим ответом на известное письмо Чаадаева, настолько безысходное по своей сути, что в советское время оно было целиком опубликовано лишь в 1987 году. По горькому утверждению Чаадаева, Россия, может быть, и существует только для того, чтобы дать миру «какой-то горький урок». Нет, не урок, тут же ответили ему, а путь, по которому вслед за русским народом пойдут и все остальные, чтобы в итоге объединиться в братскую мировую семью под знаменем Христа...

Собственно, под этой утопией в то время мог подписаться любой честный человек, однако мало кто задумывался над тем, что осуществление любой утопии (не только этой) означает смерть, то есть остановку человеческой истории. Рай бесконфликтен и

оттого не имеет, например, времени, так как понятие времени связано с развитием. А основа любого развития — конфликтность... Оттого и сказано было Христом: «Мое царствование — не от мира сего». Любая утопия эсхатологична, то есть занимается описанием «конца всего».

Мне, явному дилетанту, кажется, что в нашей национальной утопии проявилось специфическое качество национального сознания — любовь и тяга к Смерти (понятой как полная гармония, вынесенная за скобки реального бытия) и нелюбовь к Жизни со всеми ее противоречиями, несправедливостями и грязью. Отчего мы не любим жить — другой вопрос... Неспособность русского интеллигента реализовать себя на поприще гражданской и социальной деятельности породила утопизм его мышления. Этот утопизм «воспитывало и укрепляло» государство, взявшее на себя контроль над всеми видами духовной и социальной деятельности. (По-видимому, идея демократии, к которой мы постепенно приходим, дает единственную возможность полнокровного бытия в «этом мире».) Но гнет государства в сфере духовной порождал не только ущербность нашего сознания, но и... гениальность.

Уже тот факт, что к русской мессианской идее пришел Достоевский, показывает ее серьезность и плодотворность хотя бы для литературы. Она крайне интересна в психологическом плане — в ней отпечаталось отечественное сознание в своих высших и низших точках. История русской мысли без нее не существует. А в своем предположении всемирного братства она уже осуществляется — человечество явно идет к открытым национальным границам.

2—3. У любой идеи, как и у человека, есть периоды расцвета и старения. Сейчас, на мой взгляд, мы присутствуем при одряхлении русской мессианской идеи, потому что она в XX веке превратилась (или превращается) в свою противоположность — в шовинизм.

Куда-то повывелись у нас философы. Нет их. Освободившееся место занял розовощекий литератор из ЦДЛ. Он не издает толстых романов, так как на написание их требуются немалые силы, он пишет критические статьи. Конек его — русская национальная идея. Против этого никто бы не возражал, если бы не одна черта — литератор наш поверхностно образован и настолько уступает в этом своим великим учителям (например, Хомякову и Аксаковым), что те вряд ли посадили бы его в своем классе даже на последнюю парту... Литератору этому ничего не стоит, например, цитату из Баратынского подписать фамилией Тютчев, а толстый московский журнал это «проглатывает», нисколько не смущаясь тем, что пафос статьи — охрана отечественных культурных традиций... Но если Баратынский и Тютчев для нас одно и то же, если именем Пушкина мы травим тех молодых поэтов, которые пытаются «писать метафорой», объявляя их разрушителями «основ», то в какое болото скатилось наше национальное сознание?

«Русская идея» в своем современном варианте враждебна той — «классической» — хотя бы уж тем, что насквозь атеистична. Христианство для нее — лишь удобная упаковка, этакий эффектный плащ, входящий в моду в канун 1000-летия крещения Руси. «Национальную гордость великороссов» пытаются возродить за счет... ограничения сферы художественных поисков, например. Или — за счет спекуляций на нерусских фамилиях, забывая о том, что «нет Эллина, нет Иудея. Нет обрезанного, нет необрезанного». (Впрочем, один из идеологов «неомессианства» Емельянов утверждает, что и эту книгу подсунули масоны.)

В сущности, нет ничего более враждебного «русской идее» в ее классической форме, чем национализм в современном его обличии. Он, конечно, появился не случайно. Его вызвали к жизни болезненные явления отечественной истории и тот факт, что на

сегодняшний день русских — только половина в нашей многонациональной стране.

Русский народ достоин глубокого сострадания из-за тех неисчислимых жертв, которые он понес. Более того, он достоин «охранной грамоты». Но как тогда быть с другими народами? Например, с народами крайнего Севера и Сибири, чье развращение в царские времена не поддается описанию?.. Почитайте книги о Сибири, изданные в начале века, и перед вами предстанет история, когда целый регион был практически уничтожен в социальном и культурном отношении тем, что был превращен в гигантскую тюрьму. Каторжане и ссыльные (политических среди них было ничтожное меньшинство) спаивали и обворовывали богатейший край. Наши, русские, каторжане и ссыльные: воры, убийцы, казнокрады... Но не будем ворошить прошлое. Ясно только одно: нельзя вбивать клин между людьми даже во имя мессианских идей. В нынешней «ядерной ситуации» все, что разъединяет народы,— зло...

А сегодняшнее так называемое богоискательство, скорее является ритуалоискательством. Нам очень нужна волшебная палочка, которая бы вытащила нас из трясины. Если бы «богоискательство» интеллигенции было серьезнее, то, думаю, интеллектуальный разрез неопочвенничества стал бы несколько другим...

Пока же мы устраиваем концертный зал в отреставрированной церкви.

4. Думаю, что «русская идея» в своем классическом, гуманном виде нашла наиболее полное выражение как раз в творчестве А. А. Тарковского, если говорить о кино. Своей «Ностальгией» он как бы подвел черту, все сказал... Последний кадр — русская изба в готическом храме — говорит больше, чем все статьи наших неопочвеннических публицистов. Мы — часть мира, без которой мир в любом случае не состоится как целое. И нужно быть достойной частью этого мира, только и всего. Тем более что наш исторический опыт действительно уникален и не имеет себе равных среди других государств и народов, во всяком случае, в нынешнем веке.

5. На мой взгляд, под русской мессианской идеей образовалась мель, и нужно любыми способами с нее съезжать. Вырождение «русской идеи» в национализм фактически означает ее крах.

Настало время для принципиально иной проблематики. Необходимо любыми путями (как барон Мюнхгаузен — за волосы сам себя) выбираться из сферы, в которой столь долго, как белка в колесе, вращалась философская и литературная мысль.

Наше сознание должно переместиться на нечто другое, чего довольно в нынешнем сложном мире. Только тогда оно и станет, как этот мир, сложным...

И. Дедков, критик

1. Истоки русской мессианской идеи, наверное, те же, что у германской, польской, испанской, французской или, скажем, индийской (Р. Тагор: «Все же я не утратил надежды, что Избавитель грядет, и кто знает, возможно, ему суждено родиться в нашей нищенской хижине»).

Вероятно, в разные времена, на определенных стадиях развития, особенно в кризисных ситуациях, идея своего «избранничества» возникала едва ли не у большинства народов. Так что ничего исключительного и особо знаменательного в русской мессианской идее скорее всего нет. Все мы на земле похожи. Конечно, сама по себе такая идея способна действовать воодушевляюще. В народе униженном она может пробуждать гордость и достоинство. Но эта идея вызывает понимание и сочувствие, пока она не переступает черту, за которой какая-нибудь очередная чернота, вроде национального высокомерия, нетерпимости или чего похуже.

Еще в школьные годы мы навсегда запомнили про «птицу-тройку» («посторанивают и дают ей дорогу другие народы и государства») и про надежду Белинского на то, что из

Руси повезут не только пеньку и сало. Да и неудобный для иных патриотов Чаадаев хорошо пророчествовал о высоком будущем России. Эти великие люди верили в нераскрывшиеся возможности своего народа, в то, что он, наконец, выпрямится и займет достойное место во всемирной семье народов. Однако не приведи бог, когда в какой-нибудь могучей державе укрепляется и торжествует идея своего превосходства не только в военном, но и в нравственном, духовном отношении. Добром такое державное самосознание никогда не кончалось и не кончится.

2. Не думаю, что «известная поляризация в среде интеллигенции» связана прежде всего с судьбой русской мессианской идеи. Есть и была поляризация политическая (отношение к Октябрьской революции, к периоду правления Сталина), социальная и этическая (степень поддержки «застойных» сил и соучастия в их деятельности).

В 60-е и последующие годы «русская идея» быстро теряла (не успев, как следует, возродиться) классическую высоту, оборачивалась в наши дни сугубо «земным» и хорошо знакомым по истории еще одним вариантом национальной нетерпимости. По-моему, эта идея (благородная и глубокая в XIX веке) сегодня втаптывается в грязь теми, кто ищет повсюду — в истории тоже, хотя бы в истории революционного движения,— заговор «масонов» и мирового сионизма, а в своих оппонентах — еврейскую кровь или ее примесь. Когда начинают в национальных орнаментах, или в форме гаек детского конструктора, или в снежинках на кокошнике снегурочки искать чуждую символику, то это, по-моему, симптом психоза, и, встав на путь разжигания подобных страстей, люди могут прийти только к несчастью. То, что ваша анкета называет «неопочвенничеством», можно бы расценить как некую духовную «оппозицию» застойной идеологии, но этому мешают факты: именно в «застойные» годы современные поверхностные вариации на старые почвеннические темы приобрели наиболее широкое распространение, а люди, их поддерживающие (по крайней мере, в литературе), во многих случаях преуспевали.

3. Связь, упомянутая вами, проглядывается пока плохо, но, возможно, она и есть.

Когда серьезно обсуждают действительные проблемы русской культуры, судьбы русской деревни или малых русских городов, то кому придет в голову сказать, что это не нужно и вредно. Когда люди добровольно участвуют в реставрации памятников культуры, можно ли этому не радоваться. Это реальные дела, работа, а не крикливый поиск очередных врагов «отечества».

5. Да, третий путь: именно так мы и движемся, а может быть, существует и четвертый, и пятый?..

П. Палиевский, критик

1. Никакой «мессианской идеи» у русских нет. Мессианство предполагает других как объект, себя — носителем света. Русские искали и добивались *общей правды,* так складывалась их история; порой вынужденно, чаще с громадными добровольными жертвами, особенно в XX веке. Между прочим, и поэтому у нас так быстро распространился научный коммунизм («коммуна»).

В поисках общей правды и вижу (и в любых «аспектах») «позитивное» начало, иначе давно бы ушел в какое-нибудь избранничество.

А мессианскую идею нам собираются перенести с больной головы на здоровую, иногда от страха, иногда оттого, что ничего другого представить себе не могут, иногда надеясь, что мы напоремся на нее, как медведь на рогатину.

2. Интерес возрастает не к «этому кругу», а к истории и ее смыслу. В русской истории и культуре за последние полтора века шло самое напряженное его обдумывание, опробование на деле и т. д., прежде всего — это чувствовалось всеми — из-за начавшегося здесь перехода от одного

состояния мира к другому, то есть к такому порядку, где могли бы осуществиться надежды общей правды. У нас скопилось (в самых жестких спорах) слишком много мировых проблем, и попытка, предпринятая в 60-е годы, окрестить интерес к ним «неопочвенничеством» и под грохот вульгарно-социологических барабанов подавить, видимо, иссякает. Как говорил Толстой об одном писателе: «Он пугает, а мне не страшно».

Что касается того, что вы называете «поляризацией», то мне она кажется скорее разными формами приспособления к этому объективному процессу, вплоть до желания опустить кисть в малярное ведро и писать «религиозные» лозунги на том же месте, где вчера писал иные. Не стоит придавать слишком большое значение издержкам. Восстановление полноты русской культуры вокруг главного направления и обдумывание, развитие этого направления в наши дни — отрадное и неизбежное дело.

3. Союз всех честно убежденных людей труда и его ценностей против растления — как тех, кто видит в истории высшую волю, так и тех, кто добивается освобождения исключительно собственной рукой,— совершенно необходим в наши дни. Что касается собственно интеллигенции, которая вроде бы призвана разрабатывать эти пути, то с нею, как вы хорошо знаете, дело обстоит сложнее. Здесь возможно множество обманов, самообманов, подлогов, подмен и профанаций, первая из которых — почитание себя «совестью мира».

Мне кажется, пока глубже и трезвее других отвечает на затронутую вами потребность не наши писатели, увы, а, скажем, Грэм Грин. Прочтите, если вы этого еще не сделали, его «Монсеньора Кихота».

4. Могу решиться лишь на личное впечатление: наше современное кино чересчур оглядывается на стандарты международной моды и престижные веяния. А у всех этих проблем есть в глубинах истории и культуры свои основания, в том числе и в художественном строе, в котором они могли бы себя воплотить. По пословице: «Сколько ни заниматься, а все своим обзаводиться».

5. Национальные проблемы решаются в составе мировых и вселенских; наоборот — только в том смысле, что не имеют права быть абстрактными и национальное обходить.

Хотелось бы тут напомнить слова устрашающего «почвенника и славянофила» Н. Ф. Федорова: «Если же понятие народ, вообще нация, не поддается определению, то это показывает, что для народов нужно не отделение, а соединение».

Г. Померанц, литературовед

1. Национальный мессианизм — это реакция народной воли к жизни на угрозу упразднить народность, стереть ее облик, смешать с другими. Это религиозное сопротивление политике древних империй (еврейский мессианизм), российской империи (польский мессианизм) или процессу бюрократической вестернизации (русский славянофильский мессианизм XIX века). Бюрократия, русифицируя окраины, в то же время обезличивала и русскую жизнь. Одна из постоянных тем славянофильской и почвеннической публицистики — критика петербургской казенщины, усредненно-европейского, лишенного национального запаха канцелярского рационализма. Национальное выступало в противопоставлении ему как духовное и религиозное. Так получилось, что Россия, оставаясь безликой уравнительной силой в польском восприятии, в то же время переживалась (по крайней мере, частью русского общества) как жертва безликого Запада.

Всякая идея — только знак, вектор, общее направление мысли. Все решает интерпретация. Для Даниила Андреева мечта о Третьем Риме — предчувствие его «Розы мира», единства великих религий и цивилизаций, в котором каждая духовная культура займет место лепестка. И ожидаемое им дело России — один из первых шагов к этой цели.

По-новому постигло сердце
Старинный знак наш — Третий Рим,
Мечту народа-страстотерпца,
Орлом парящую над ним.

Мессианизм Достоевского имеет двойственный характер. В глубинном слое — это вера в огромные духовные возможности русской культуры, в ее «всемирную отзывчивость»; на более поверхностном уровне — идеализация внешней политики русского царизма. Первое было плодотворным, второе — нет.

В развитии Достоевского русский мессианизм (и связанная с ним ненависть к Европе) сыграли роль щита, за которым шло разрушение тургеневской, усредненно-европейской литературной нормы и выработка стиля, который я назвал антикрасноречием («Антикрасноречие Достоевского в историко-культурной перспективе»). Когда новая норма была создана, произошел поворот: с 1875 года ненависть к Европе уступила место признанию своих европейских корней. Агрессивный период занял 10—12 лет. Будем надеяться, что он не затянется у наших современников.

Как современная политическая идея, русский национальный мессианизм — безумие. Сдвиг России к идее Третьего Рима вызвал бы аналогичные движения в других странах (например, в бывшей Поднебесной империи), а следовательно, повел бы к войне: для двух мировых империй на земле нет места. И четвертому Риму действительно не бывать — после войны двух империй останется только пепел.

2. В конце 60-х годов неопочвенничество только вылезло на поверхность. Истоки я вижу в жесткой централизации, утвердившейся «революцией сверху» — с 1929 года. Экономика, общественная жизнь, искусство — все в массе своей становилось казенным. Всюду насаждался русский язык, но это был не русский язык, а сталинский ньюспик. Несмотря на судороги борьбы с космополитизмом, происходило стирание подлинно русского.

После XX съезда и до середины 1968 года кипели надежды на реформы; интеллигенцию захватил вопрос: «Что делать?», и больше думалось о будущем, чем о прошлом. Но когда застой победил и стало ясно, что делать нечего, выдвинулся другой традиционный русский вопрос: «Кто виноват?». Этот вопрос решался все более субъективно. Новые эмигранты, физически разрывая с Россией, вырывали ее и из сердца (как обычно бывает при разводе супругов) А в других кругах винили во всем чуждые таинственные силы: химерический комплекс, мудрецов Сиона и т. п. Возникла идея о мистическом теле России, которое где-то пребывает, не затронутое происшедшими сдвигами, и каким-то неисповедимым образом спасает географически реальную Советскую Россию.

Во всем этом очень много праздной мечтательности, и первая моя реакция на нее, в конце 60-х, была резко отрицательной. Неопочвенничество показалось мне политической интригой, средством раскола интеллигенции. Кое-какие факты это подтверждали. Но реальность оказалась глубже и сложнее. Есть казенное неопочвенничество, смыкающееся с силами застоя, и подлинное, по существу направленное против этих сил. В парадоксальных, чтобы не сказать сильнее, высказываниях В. Астафьева и В. Белова я вижу агонию крестьянства, ставшего жертвой социальной вивисекции. Эта фантастическая идеология — верный знак исторической патологии. От страждущего на его одре можно выслушивать любые проклятия, в том числе и по адресу врачей. Это — симптомы болезни.

Дальнейшее зависит от хода перестройки. В прошлом веке западники и славянофилы вместе проводили крестьянскую реформу, и сейчас успех реформ невозможен без известной интеграции, без перехода от высиживания своих кружковых идей — к «спору без ссоры», к корректному и деловому плюрализму.

3. После всех больших перемен,

великих строек и великих ломок приходила оскомина ко всему внешнему, стремление вовнутрь, в глубину. Это не только в наш век, в нашей стране, а примерно с Рождества Христова. Но, в частности, и теперь.

Мы живем на переломе двух больших эпох. Стремительно продолжаются развитие, дифференциация. И нарастают трудности, вызванные дифференциацией, потребность остановиться, уйти в глубь себя, восстановить чувство целостности мира, чувство вечности. Это связано с возрождением мифа и притчи (они лучше, чем логика, охватывают целое, вспомните «Покаяние»), с реставрацией религиозного языка и самой религии. И вовсе не сводится к неопочвенничеству. Я сознательный участник этого процесса с первой моей работы о Достоевском, написанной в 1938—1939 годах, но я не почвенник и ни к какому вероисповеданию не принадлежу.

Процесс идет очень широко, во многих формах, в том числе чисто эстетических. На моих глазах Бах стал популярнее Бетховена, икона потеснила Леонардо. Возник интерес к мистическому пейзажу Китая и Японии (дзэнга). Все эти изменения во вкусах я лично пережил, но жесткие догматические рамки мне никогда не были нужны. Я хотел бы жить, как на планете Смешного Человека, непосредственно чувствуя вечность в каждой былинке и не вступая ни в какие богословские споры. Так, как это чувствует Борис Сергуненков, к книгам которого отсылаю читателя («Тысячелистник», «Осень и весна»). Но, как историк, я считаю известную реставрацию традиционных религий неизбежной. Религия — ориентация в вечности. Она возможна рядом с идеологией — ориентацией в исторических и социальных сдвигах.

4. Я не видел двух последних фильмов Тарковского. Поэтому все, что я могу сказать, вероятно, не совсем точно.

Тарковский меня захватывает, когда останавливается перед тайной целого (как в «Солярисе») и откровенно исповедует свою беспомощность. А все его попытки показать подступы к тайне... Зачем пробираться в запретную зону вместе со Сталкером? Чтобы погрузиться в бытие, достаточно увидеть первую попавшуюся сосну, но действительно увидеть ее. В «Андрее Рублеве» захватывает извечная и нескончаемая страда русской истории, но самое слабое в фильме — сам Рублев (если не считать Феофана Грека, еще более далекого от своего прототипа). В «Зеркале» поставлена огромная духовная задача, но остается недоосознанной. Герой кается в своем неумении любить и остро жалеет себя за это. Не понимая, что жалость к себе и покаяние — две вещи несовместные.

Слово Покаяние хочется повторить еще раз, с прописной буквы и сказать что-то о фильмах Абуладзе. Более глубокой и точной духовной работы я не встречал ни в кино, ни в современной литературе. Лаконичным языком притчи сказано все самое важное. Тут и кризис традиционной религии, и кризис попытки жить без религии, и пряничные храмы взамен подлинного, взорванного...

5. Я думаю, что высшее призвание русской культуры — это дух, витающий над бездной, выход из пространства, времени, истории.

Я — еврей, и в моем детстве Достоевского не было: отец его не любил и дома не держал. Мне было около двадцати, когда я прочел сразу, за несколько месяцев, все его романы, повести, публицистику... Мое мировоззрение было перевернуто. Задним числом пытаюсь объяснить чем: чувством бездны. Это же влекло меня к некоторым страницам Тютчева, Толстого, но более всего — к Достоевскому. Думаю, это обостренное чувство бездны — от переломов и срывов русской истории. Киевская, московская, петербургская культура не успевала сложиться, как ее уже ломали. Отсюда незавершенность формы, расшатанность устоев культуры и быта, и сквозь дыры — бездна, открытость неразрешимым вопросам, метафизи-

ческим и религиозным (в устойчивых культурах они мало затрагивают среднего человека). Меня, во всяком случае, именно это захватило.

Когда-то я написал курсовую работу, в которой доказывал, что идеи, плодотворные в политике, неплодотворны в поэзии. И Достоевский именно после «Записок из подполья» (а не после «Бедных людей») стал величайшим русским писателем. И те, кто говорят об архискверном Достоевском, просто не поняли его. Это вызвало скандал. Я оказался одиноким защитником реакционера против всей общественности. Не западнической и не почвеннической (то и другое было тогда не в ходу).

Что доказывает этот частный случай? Опровергает ли он нынешнее противостояние западников и почвенников? Нет, не опровергает. За прошедшие десятилетия почвенническая фракция русского общественного мнения, среди которой немало и черносотенцев, полностью возродилась. Но это реальность не на последнем уровне глубины.

Первое, что мы находим при движении вглубь с уровня пошлости, это национальные и политические страсти. Но еще глубже — тот уровень, с которого сказано: «нет Эллина, нет Иудея».

Эпиграфом к моему эссе «Человек ниоткуда» я выбрал когда-то стихи Зинаиды Миркиной:

> Но не отсюда наше семя.
> И потому туман вдали
> Роднее нам, чем род и племя,
> и внятней голосов земли.

И. Шафаревич, математик, член-корреспондент АН СССР

1. Ситуация парадоксальна: русская мессианская идея, с одной стороны, как будто вовсе не существует, а с другой — существует, даже очень реально.

Мессианизм — вера в «избранность» некоторой нации, религии и т. д., призванной, по ее убеждению, спасти человечество, определить его судьбу. Прообраз всех таких учений — содержащаяся в иудаизме концепция избранного богом народа, которому будут «служить народы и царства», и вера в грядущего его спасителя — Мессию (машиах — помазанник).

В этом смысле русского мессианизма (или русской мессианской идеи), насколько мне известно, никогда не существовало. Я не знаю никаких его проявлений ни в русской истории, ни в фольклоре, ни в литературе. Автором этого термина является, кажется, философ Н. Бердяев, связывавший его с концепцией Москвы как Третьего Рима, высказанной в XVI веке псковским монахом Филофеем. Аргументация Бердяева — очень дилетантская, не опирающаяся на сколько-нибудь основательный материал. Работы историков-профессионалов (например, в трудах «Пушкинского дома» за 1962, 1969, 1974 гг.) ее не подтвердили. Трудно указать на какое-то конкретное проявление русской мессианской идеи в виде распространенной коцепции, устойчивой традиции. Даже Достоевский, особенно напряженно размышлявший над судьбой русского народа, говорил (называя это «своей фантазией») всего лишь о мечте, что «нищая земля наша, может быть, в конце концов скажет новое слово миру». Претензия очень скромная и вполне оправдавшаяся: он сам, например, и был таким «новым словом».

И все же термин «русский мессианизм», хотя и обозначающий несуществующее явление, оказался очень ходовым. Употребляется он или по недоразумению, или, чаще, как средство в полемике. Его применяют в попытках осмыслить наши насущные проблемы с точки зрения наших же духовных традиций и исторического опыта. Иначе говоря, речь идет о надежде, что наша страна будет расти органично, на основе своей тысячелетней истории. Это естественное желание, диктуемое заботой о сохранении нашей национальной индивидуальности, изображается как стремление русских навязать всему

миру свои архаичные идеалы, толкающие страну к культу силы и произвола и враждебные другим народам. Оно-то и клеймится ярлыком русского мессианизма. В менее ученом варианте те же чувства выражаются такими терминами, как «черносотенцы» или «охотнорядцы» (это когда и Охотного ряда уже нет!).

Поразительно, что точно те же полемические приемы были в ходу более ста лет назад. Так, приведенная выше «фантазия» Достоевского была немедленно осуждена, как попытка выделить Россию «в избранный богом народ». А начинающий Тургенев был так увлечен духом партийной борьбы, что нарисовал образ славянофила, который «ест редьку, западных людей бранит и пишет донесенья» (то есть доносы!).

2—3. В чем же заключается этот круг проблем? Не в русском мессианизме, конечно. Я думаю, в том, как нам не заблудиться в наших многочисленных проблемах, не дать частным и мелким заслонить глубинные и самые насущные, отделить одни от других.

Это особенно важно сейчас, когда многое меняется и будущее, возможно, принесет гораздо бóльшие перемены, но в то же время нас обступают такие грандиозные, такие трудные вопросы. О наших реках, о Байкале, о Севане, о русских черноземах. Об алкоголизме и наркомании, о сокращении рождаемости. О наших городах, памятниках архитектуры и церквах — как остановить их разрушение и начать залечивать раны. Величайшей радостью было возвращение нам в самое последнее время столь многих памятников нашей культуры. Но это показывает в то же время, чего мы были лишены долгие годы. И здесь еще остается сделать очень многое. Разве не горько, например, что в ФРГ издано (по-немецки) самое полное собрание сочинений Владимира Соловьева, а у нас не опубликовано ничего из его философских трудов, хотя переиздаются Гегель, Шеллинг и Николай Кузанский?

На фоне таких проблем и особенно сейчас, когда появилась надежда к ним подступиться, могли бы отойти на задний план вопросы не столь судьбоносные, на некоторых требованиях можно было бы настаивать с меньшим шумом. Надо только взглянуть на сегодняшнюю жизнь из перспективы более чем тысячелетней истории нашей страны, ощутить благоговение (да простится мне старомодное слово) и ответственность перед этой историей. Историки утверждают, что наши предки умели смотреть на свою жизнь с «точки зрения вечности» (поэтому летопись, посвященная в основном современным событиям, начиналась часто с сотворения мира). Нам бы для начала научиться смотреть хоть с точки зрения нескольких веков своей истории, осознать сегодняшнюю жизнь как органическое продолжение. Только такая позиция может дать надежный критерий в оценке относительной важности обступающих нас проблем.

Казалось бы, такая точка зрения не должна была вызывать никакой «поляризации нашей интеллигенции». Но, вероятно, есть парадоксальная истинность в постановке вопроса редакцией, и столь естественные чувства действительно выглядят сейчас, ввиду разных причин, как «очень сложное, противоречивое, пока неисследованное явление, которое условно можно назвать неопочвенничеством» — это само по себе знаменательно, хотя и печально.

4. Из перечисленных вами фильмов мне запомнился «Андрей Рублев». Поразила меня картина мрака, грязи, ущербности и жестокости, которую он рисует. В такой жизни явление Рублева было бы невозможно и бессмысленно. А ведь это была эпоха великих художников и святых: откуда же они явились? Современники писали о тогдашних иконописцах: «божественные радости и светлости исполняхуся»; преподобный же Андрей — «всех превосходящ в мудрости зельне». И тот фаворский свет, который современники видели разлитым в иконах

Рублева, и светлый образ как самого «преподобного Андрея», так и воскресающей Руси — все будто замарано слоем грязи.

К сожалению, это далеко не единственный фильм такого направления. Другой вариант — «Сказ о том, как царь Петр арапа женил». Жалость берет, когда глядишь на бедного арапа, по милости жестоких разбойников попавшего в это гноище — петровскую Россию. Все без исключения «птенцы гнезда Петрова» — это мелкие и злобные жулики. Очень тщательно подобран типаж: свиные, маленькие глазки, носы картофелиной, ничего не выражающие тупые физиономии — таковы почти все, вплоть до мелких статистов. Еще один вариант — «Агония». Выйдя после этого фильма из кинотеатра, я долго не мог прийти в себя. Здесь — Россия 1916 года: нищета деревень, бредущие по дорогам нищие, голодные едят дохлую лошадь. (В России, которая и до войны кормила пол-Европы, а во время войны потеряла рынки сбыта!) В фильме есть один человек — Николай II, дурной, слабый, нечестный, но все же человек. Но другие — на всю страну не находится ни одного человеческого лица, одни карикатуры. Верх бестактности: сын Николая II — Алексей, ребенок, которому суждено через два года погибнуть, изображается злобным паучком, Крошкой Цахесом. Применен такой прием: вставлено много кусков старой хроники (или съемок под старую хронику?), благодаря непривычной скорости кадров все как будто дергаются, все приобретает характер несерьезности. Взгляд на Россию — сверху вниз, иронический. Остается впечатление, что авторов фильма отталкивает не общественный строй старой дореволюционной России, им антипатична вся страна, как таковая, в ней не оказывается ни одного светлого пятна, ничего достойного. Очень соответствующая духу фильма музыка придает всему действию (то есть русской истории) характер невеселой, неприятной оперетки.

Для всех фильмов этого профиля символичным представляется эпизод, происшедший при съемках сцены разгрома Владимира в «Андрее Рублеве» (по рассказам снимавшихся): чтобы инсценировать пожар, положили пиротехнические шашки на колокольню Успенского собора, потом забыли их убрать, отчего начался уже настоящий пожар, который с трудом погасили. Так, чтобы поразить зрителя, на распыл пускается и образ России, и образ самого Рублева, и собор с его фресками! По-видимому, тут есть какая-то общая тенденция: нечто очень похожее пишут и о театре (например, «Наш современник», 1987, № 9). Может быть, художественные критики объяснят: в чем тут дело?

5. Мне кажется, что этот вопрос не серьезен: нет такой жизненной ситуации, к которой было бы только два подхода, их всегда бесконечно много.

Н. Рыкова, литературовед, переводчик

1—5. Боюсь, что на первый вопрос я не найду оригинального ответа — все достаточно ясно. Если угодно, «русская идея» зародилась еще в политических мыслях и чаяниях Московской Руси; начиная с Ивана III, а то и раньше, Москва мерещилась Третьим Римом. Императорская Россия петербургского периода тоже не отказывалась от этих мечтаний. В XIX веке создается независимое от официального общественное мнение, и тогда у ранних славянофилов, почерпнувших в немецкой романтической философии свои идеи о народе, имеющем некую судьбу, призвание, несущем миру свое слово, возникают мессианистские грезы об особой избранности, богоизбранности русского народа. Конечно, и идеи о том, что русский народ откроет пути к царству Божию на земле (религиозно окрашенный национализм), и идущие от противоположного фланга чаяния «перепрыгнуть» в социализм, минуя капиталистическую стадию,— питались русской отсталостью от Запада того времени (особое отношение

крестьянства к общине, к сельскому миру и т. п.). Это общеизвестно.

Социально-политически это не могло дать и не дало ничего положительного. В общем создается миф, красивый, как большинство мифов, породивший в произведениях националистов и почвенников младшего поколения славянофилов интересную, порою поэтическую игру ума, воображения. А в конце прошлого века и начале этого произошла знаменательная встреча «русской идеи», мифа о загадочной, призванной к высокому России с поэзией так называемого «серебряного века». Русскую идею взяли на вооружение поэты, ратовавшие за преображение мира. В поэзии нашей — у Белого[1], Блока, Волошина, Клюева да и других миф о России дал лучшее, что у него было. За это ему спасибо.

А в плане жизненной практики, реальных судеб народа? Конечно, при желании можно обнаружить некоторые тешащие воображение аналогии между концепциями славянофильского мессианско-эсхатологического мифа о России и реальными судьбами русского народа в истории текущего столетия, но именно такие аналогии покажут всю тщету, всю идеологическую исчерпанность этого мифа, то есть именно «русской идеи».

Сейчас, по-видимому, вновь возникает интерес к этим проблемам, снова говорят об изначальных, якобы не умирающих основах русского народного духа, о каком-то космополитизме (так именуется теперь былое западничество), угрожающем развитию национальной нашей культуры, нашей «почвенности» — с одной стороны, изначальной, «вечной», а с другой — по-видимому, довольно хрупкой, раз ее приходится так яростно защищать. От чего? От кого?

Считается, что творчество таких наших писателей, как В. Распутин, В. Астафьев, В. Белов, и других вдохновляют именно эти идеи и настроения. Но лишь в той мере, в какой это творчество связано с реальными жизненными проблемами и человеческими судьбами нашей современности, оно обретает свое подлинное художественное и свое подлинное историко-литературное значение. Писатели эти большей частью талантливы, нас заражает даже их ностальгия по безвозвратно ушедшим в прошлое формам какого-то якобы непреходяще ценного уклада русской народной жизни. Ностальгию эту можно понимать, можно ей даже сочувствовать, но она сама по себе бесплодна. То, что было реальной почвой полемики между славянофильством и западничеством в русской культуре XIX века, уже просто не существует.

Есть ли у нас сейчас основа основ — классическое русское крестьянство? Есть сельское население, работающее в колхозах и совхозах. А это совсем не одно и то же. И колхозы — не деревенская община, не ее продолжение в новом обличье, а нечто совсем другое.

Что греха таить? После революции был период пренебрежения к русской культуре, к ее материальным и духовным памятникам.

У нас все время плохо знакомили подрастающие поколения и с русской историей, и с русской культурой. Началось «самостоятельное» обращение ко всему этому — полузнакомство, полузнание, полупонимание. А отсюда явления болезненные и уродливые, вроде «идеологии», которой вдохновляются группы, клубы, общества типа пресловутой «Памяти».

Пора понять, что проблема противоречия между русской культурой и западной сейчас надуманна, нелепа — она отсутствует. В мире исторически сложились и существуют культурные ареалы: западный (то есть средиземноморско-европейский, органически выросший из древних культур Ближнего Востока и греко-римской античности); исламо-арабский, индийский, дальневосточный. Русская культура (даже допетровской эпохи) не само-

[1] В своих ответах Н. Рыкова излагает точку зрения, которую впервые ей пришлось сформулировать в споре с А. Белым в 1924 году.

стоятельный ареал, она принадлежит первому, западному, и в нем она так же самостоятельна, как английская, как немецкая, как итальянская, как испанская. Русская культура — как цельная духовная личность в кругу других таких же личностей. Но у этих других нет никакой общности, которая противопоставила бы их все как некое целое русской культуре. Мы — составная единого великого ареала...

Я, к сожалению, не видела климовского «Прощания», но хотела бы высказаться об «Агонии». Говорят, что эту картину обвиняют в «очернении русской истории». Я хорошо помню то время и могу свидетельствовать: Распутин и его окружение изображены в фильме со всей полнотой исторической правды, великолепно создана атмосфера конца 1916 — начала 1917 года, причем очень тактично, если не считать неудачного эпизода с расстрелом ворон.

Говорят также, что наши «националисты», «почвенники», «патриоты» еще больше не одобряют одно из самых замечательных произведений русской советской культуры — фильм «Андрей Рублев» — все за то же, за «очернительство истории». Если это правда, то какой бред, какое невежество! XIV век нигде не был особенно уютной эпохой, а фильм этот — прославление русского духа, русского национального творчества.

Только люди очень уж примитивно понимающие, что такое подлинная любовь к родине, могут не видеть глубочайшего патриотического оптимизма этого великого фильма. Тема Рублева могла быть только темой человека и выражающего свою эпоху, и противопоставленного ей. Судьба русского — любого, каждого — определялась в XIV столетии татаро-монгольским нашествием, княжескими усобицами и религиозной жизнью народа. Трагедия Андрея Рублева состояла в том, что он впал в отчаяние, а это величайший смертный грех, с точки зрения отношений между человеком и Богом. Рублев стал молчальником, а молчание — знак согласия, он как бы принял мерзости своей эпохи. И тут фильм обретает свое моральное содержание. Мораль эта — наглядная, броская, почти прописная, но в то же время предельно естественная, легко и логически вытекающая из содержания фильма. Надо не молчать, а действовать, надо отливать колокол, надо писать золотую Ветхозаветную Троицу на фоне разгромленных и сожженных церквей. Это, а не риторика «патриотов», есть настоящая любовь к родине.

Будь трижды проклята всякая риторика «крови и почвы». Мы видели, к чему привело превращение этой риторики в политическую доктрину в нацистской Германии. Будем бдительны, будем остерегаться!

●

Не было бы никакой необходимости ставить жирную редакционную точку. Но недавние события в Сумгаите и Нагорном Карабахе, тайные инструкции общества «Память» с призывами к судам Линча (об этом сообщила газета «Известия»), наконец, пленум правления Союза писателей СССР по национальному вопросу, как говорится в таких случаях, «прошедший в острой обстановке»,— все эти разноречивые факты вынудили нас к тому, чего мы делать не собирались.

Нет ничего хорошего в том, что некоторые люди, вполне интеллигентные, морщатся при слове «русский», при виде деревни на экране, при звуке народной песни по радио. Такая реакция — омерзительна. Но, к сожалению, ее можно объяснить и даже очень убедительно объяснить.

Идеи, плодотворные в поэзии, как известно, не плодотворны в политике. Но что делать, если это сплошь и рядом одни и те же идеи?

«Москва и град Петров, и Константинов град — вот царства русского заветные столицы...» — писал Ф. И. Тютчев, включив в заветные столицы заодно и столицу Турции. Там, в Цареграде, должно было

состояться торжество мессианской идеи, непосредственно перед алтарем св. Софии: «И своды древние Софии, в возобновленной Византии, вновь осенят Христов алтарь... Пади пред ним, о царь России,— и встань, как всеславянский царь!» Так, по мысли поэта, мог разрешиться, в частности, вековой конфликт между Россией и Польшей: «А помирятся ж эти две не в Петербурге, не в Москве, а в Киеве и в Цареграде...» То есть во всеславянстве (Киев) и в византийском православии (Цареград), в которое должна была перейти католическая Польша.

В данном случае идеи оказались равно неплодотворны и в политике, и в поэзии. Политический результат — печально закончившаяся Крымская война. Поэтический результат — три процитированных стихотворения и еще тридцать три таких же, тех же художественных достоинств. Политическую лирику Тютчева всегда приводят в качестве образцово неудачной. Но есть у Тютчева одно стихотворение, вполне мессианское и вполне удачное, замечательно удачное, великое:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.

Этот гимн смирению был написан в те же самые годы, что и стихи про Цареград, то есть Стамбул.

То, что не заметил «гордый взор иноплеменный», ему на деле предложили увидеть в самых настойчивых, отнюдь не смиренных выражениях. Политический комментарий к поэтическому образу оказался весьма агрессивным. Не прошло и десяти лет после «Бедных селений», как Польша, которая совсем не мечтала переходить в византийское православие, взбунтовалась. Бунт был жестоко, страшно подавлен. Восторженными стихами приветствовал Тютчев человека, вошедшего в историю под именем Муравьева-Вешателя.

Ничего не поделаешь, есть какая-то упрямая связь между высоким и пленительным образом, созданным не только славянофильской (в широком смысле слова) поэзией, но и славянофильской публицистикой с одной стороны, и той ролью Жандарма и Пугала Европы, которую Россия в прошлом не раз исполняла. Вместе с высотами русского мессианизма мы получили в наследство и все его «низины», все его провалы, все его погромы.

Казалось бы, чего проще? Идея национального самоосознания ровно до тех пор хороша, пока она не мешает чужой аналогичной идее национального самоосознания: русская — польской, азербайджанская — армянской и т. п. Казалось бы, чего проще...

Материал подготовили
А. Тимофеевский,
М. Оленева

Поправка

В статье Г. Полонского «Трудности любви» («ИК», 1988, № 4) допущены опечатки: стр. 140, левая колонка, 11-я строка снизу — вместо «сценаристов» следует читать «специалистов»; стр. 140, правая колонка, 5-я строка сверху — неправильно названа статья Д. Асановой в «Советском экране» — следует читать «Сценарий умирает — рождается кино!».

Портреты

Александр Тимофеевский

Тоска по Веронике Фосс

Зрители, видевшие «Замужество Марии Браун», могли обратить внимание на ту смелость, с которой западногерманский режиссер Райнер Вернер Фасбиндер соединяет в единое смысловое целое мотивы Томаса Манна с мотивами уголовной хроники, музыку Бетховена и вопли футбольных болельщиков, стилизуя изобразительный ряд то под старых мастеров, то под глянцевую эстетику модных журналов. Художник с абсолютным вкусом, он позволял себе любую безвкусицу и был непревзойденным мастером выражать самые изощренные и парадоксальные мысли в жестких границах затасканных и ничтожных сюжетов. Но это качество, удивительно сказавшееся в кинематографе Фасбиндера, само по себе не было исключительным. Оно в большей или в меньшей степени определяет всю эстетику постмодернизма 70—80-х годов.

Как некогда постимпрессионизм зафиксировал разрыв с импрессионизмом, так и ныне постмодернизм обозначил конец целой эпохи, построенной на непременном отрицании ближайшего или отдаленного культурного прошлого. Теперь уже ясно, что авангард 60-х годов был последним явлением, которое, подобно кубизму, футуризму, абстракционизму и т. п., надеялось выразить самодостаточную или даже абсолютную культурную истину. Вряд ли в обозримом будущем повторятся такого рода попытки. Связанное с этим отрицание прошлого выглядит сейчас занятием по крайней мере странным. Даже простое предпочтение чего-то чему-то внутри самой традиции, будь то Средневековье или Просвещение, классика или авангард, неприемлемо для постмодернизма, рассматривающего культуру как цельный, неразрывный и уже законченный «текст».

Отсюда принципиальная установка на эклектику, на многослойность и смешение различных уровней повествования, на разнообразие и нестыкуемость отсылок и цитат, на жанровую и стилистическую пестроту. Естественным следствием этой «пестроты» стала, разумеется, тоска по цельности и прежде всего цельности жанровой и стилистической. Ностальгия по стилю в эпоху бесстилья породила сначала «ретро», особенно сказавшееся в кинематографе, а затем то, что называют по-разному: неоконсерватизмом, традиционализмом, академизмом, классицизмом и т. п. В результате, казалось бы, навсегда снятая альтернатива «авангард — классика» возникла в новом качестве, на сей раз с перекосом в сторону последней.

Творчество одного из самых замечательных художников этого времени Райнера Вернера Фасбиндера, может быть, как никакое другое, характерно для эстетики постмодернизма, хотя, конечно, не сводится к ней. Начав в конце 60-х годов, в период последних усилий авангарда, Фасбиндер проделал эволюцию весьма знаменательную для эпохи: от антитеатра первых фильмов к пышной нарочитой театральности последних, от пародийной кичевой драмы чувств к «оперной», интеллектуализированной трагедии жеста. Это была эволюция от авангарда к классике, от Брехта к Висконти.

Незадолго перед смертью он снял, наверное, лучшую свою картину, «Тоску Вероники Фосс» — поразительный синтез детектива, мелодрамы, антифашистского фильма, трактата о судьбах Германии на переломе эпох и сложнейшего рассуждения о природе и сущности классицизма XX века, сказавшегося прежде всего в художественном опыте «третьего рейха». Анализ эстетики фашизма и самоописание стиля в «Тоске Вероники Фосс» теснейшим образом переплелись. Два совершенно разных и далеких вопроса — о «классицизме» «третьего рейха» и о новейшем, постмодернистском — оказались так крепко связаны, что их теперь уже совсем не просто развязать.

Райнер Вернер Фасбиндер.
Коллаж из журнала «Фильмвилаг» (Венгрия)

●

Когда несколько лет тому назад наш прокат приобрел «Замужество Марии Браун», вырезав без малого три части и до неузнаваемости изуродовав фильм, все кругом заговорили об антифашистской направленности Фасбиндера. «Лили Марлен» окатила нас холодным душем. Бедняжка дважды приезжала на Московский фестиваль, но, так и не побывав ни в одном кинотеатре, убиралась восвояси. О причинах столь суровых репрессий ходили самые фантастические слухи. Впоследствии стало известно, что один очень важный тогда человек решил демонстрацию «Лили Марлен» запретить: мол, Фасбиндер связался с плохим продюсером и снял дорогую, бульварную и чуть ли не профашистскую картину.

В основу фильма положены мемуары знаменитой певицы «третьего рейха» Лале Андерсен, которая на экране обрела имя Вилькии Бунтерберг. Сюжет «Лили Марлен» хоть и бульварен, но вполне невинен. Сам Юлиан Семенов мог бы вдохновиться таким сюжетом.

Героиня фильма, посредственная певичка, без голоса и почти без слуха поющая всего лишь одну песенку, рейховский супершлягер «Лили Марлен», на самом деле ведет драматическую двойную жизнь. По вечерам она в мехах и перьях выступает на эстраде, а темными ночами помогает своему возлюбленному перевозить евреев из фашистской Германии в нейтральную Швейцарию, как-то раз согласившись передать и кинопленку, обличающую фашизм. На этом певичку ловят, но... по многочисленным просьбам зрителей вновь выпускают на эстраду. Тем временем вторая мировая война подходит к концу. Возлюбленный, побывав в застенках гестапо, целым и невредимым возвращается на родину и в далекой Швейцарии забывает свою певичку, вступая в законный брак. А она, страдающая, всеми забытая, приезжает на его первый послевоенный концерт (он — дирижер симфонического оркестра).

Этот тривиальный сюжет интересует Фасбиндера именно в силу своей тривиальности — как идеальная основа для

мифа. И, конечно же, не певица Вилькия Бунтерберг, а ее песня является героиней фильма, совсем не зря названного «Лили Марлен». История случайно, из ничего возникшего мифа, его стремительного восхождения, ошеломляющего триумфа и столь же стремительного заката, исчезновения, ухода в небытие — вся эта архетипическая для фашизма, вообще для авторитарного сознания история составляет единственный интерес Фасбиндера в мемуарах Лале Андерсен. Поэтому не мелодраматические коллизии несчастной любви и не остросюжетная погоня за пленкой, а кристаллизация мифа, зажившего своей самостоятельной, неуправляемой жизнью, занимает прежде всего режиссера: «Лили Марлен» выходит из-под контроля, не подвластная уже ни самой певице, ни всесильной пропаганде Геббельса. История с обличительной кинопленкой окончательно скомпрометировала и без того сомнительную, слишком лирическую песню, которую теперь изо всех сил стараются искоренить. Но тщетно — миф уже неподвластен его творцам и диктует им свою волю — несчастную певичку прямо из тюремного лазарета доставляют на эстраду, где она стоит ни жива ни мертва, не в силах выдавить из себя ни одного звука. Впрочем, этого и не требуется: весь зал поет за нее.

Массовый психоз фашизма и массовый психоз эстрадной песни имеют, по мысли Фасбиндера, один источник, близкую мифологическую основу. На протяжении фильма десятки раз повторенная мелодия звучит и в дешевых пивных, и на подмостках роскошных имперских театров, и на западном фронте, и на восточном, и в далекой Африке, где, приложив ухо к радиоточке и стирая со лба пот, слушают солдаты рейха голос любимой родины. Воодушевленные песней, они убивают других и умирают сами, чтобы оставшиеся в живых в перерыве между боями могли под эту песню танцевать друг с другом, а затем снова идти в бой и с той же «Лили Марлен» на устах убивать, взрывать, уничтожать все живое. Так чудовищная природа гитлеровского нацизма, объясняется Фасбиндером с помощью трех нот сладкозвучного, мучительного и элементарного мотива, обретающего в его фильме какое-то воистину трансцендентное бытие.

Замечательно в этом смысле свидание певицы с Гитлером, решенное нарочито условно, наподобие религиозного таинства, как встреча носительницы мифа с творцом мифологии. Творец, как и полагается Творцу, пребывает невидимым: из-за распахнувшихся высоких дверей, за которыми находится Гитлер, на певицу льются мощные потоки света, белого с золотом, и это причастие исполнено своей ужасающей сакральности.

Невидимость Гитлера — предельно обобщенная метафора безличности всех остальных персонажей картины. С поразительным, виртуозным мастерством Фасбиндер заставляет своих героев любить, страдать, рисковать, существуя на грани жизни и смерти, и не проявлять при этом решительно никаких личностных качеств. Каждый в отдельности взятый поступок любого из персонажей весьма убедителен, но психологический портрет не складывается, как и не складывается психологическая достоверность происходящего, конечно же, потому, что режиссер сознательно избегает этого. Все в его фильме как будто бы зыбко, миражно, все в любой момент может рухнуть, как карточный домик.

Предельно материализованное пространство, обильная бутафория, «навязанная» продюсером, только подчеркивает бесплотность, внематериальность героев, существующих в картине на равных правах с декорацией и лишь как дополнение к ней. Очень показательна сцена на вилле, монтажно стыкуемая с уже описанным свиданием. Гитлер подарил любимой певице загородный дом, обставленный в соответствии с тогдашними вкусами рейха левкасной мебелью, и бело-золотой световой поток, в виде которого фюрер только что изливался на Вилькию Бунтерберг, материализуется теперь в бело-золотом интерьере ее нового жилища. Эта взаимодополняемость и взаимозаменяемость героев и предметной среды, эта слитность декорации и действующих лиц образуют мифологическую реальность, единственную реальность насквозь иллюзорного мира «Лили Марлен».

Подобно тому как герои мифа не имеют психологических характеристик, рассказ о них лишен каких бы то ни было эмоциональных акцентов. Подменяя во всем историческую достоверность мифологической реальностью, Райнер Вернер Фасбиндер и в этом был последователен. И вот здесь начинается список возможных претензий. Ведь как-никак идет вторая мировая война, очень определенно разделившая весь мир на правых

и неправых, жертв и палачей, гонимых и гонителей. Эмоциональная безакцентность тут выглядит сомнительной. Она тем более сомнительна, что, согласно замыслу режиссера, деятели рейха и деятели Сопротивления изображаются в его картине как две равнодействующие силы, как два сумасшедших лагеря, в безумии своем мнящих, что они творят Историю, хотя в той европейской драме, имя которой Лили Марлен, им отведена лишь роль суетливых и беспомощных статистов. Стоит ли говорить, что такая концепция для нас неприемлема. Но попробуем в ней разобраться.

Райнер Вернер Фасбиндер, как любой порядочный человек, был антифашистом и, как любой порядочный немец, был антифашистом в том особом смысле слова, какой вкладывают в него только очень порядочные немцы. Но художественные задачи не исчерпываются человеческой порядочностью, и было бы, в сущности, странно вопрошать, почему Фасбиндер не был Романом Карменом или Стэнли Креймером. Удивительнее всего, что «Лили Марлен» могла кого-то удивить. Ведь в «Замужестве Марии Браун» мы столкнулись с той же мифологической реальностью и с анализом того же самого мифа.

Трое мужчин Марии Браун, три ее любовника — это как бы три ипостаси Германии нынешнего столетия. Герман Браун — маленький человек «большого рейха», герой Деблина и уголовной хроники; средний интеллигент Освальд, бюргер с «влажным очажком» вместе со своим двойником бухгалтером, бюргером без «влажного очажка», — что-то вроде Ганса и Иоахима Касторпа, пародийные вариации на темы «Волшебной горы»; наконец, негр-солдат, трижды непонятный, как иностранец, как американец и как негр, трижды загадочный в своей какой-то доисторической силе и доисторической же слабости, тотемный, оперный и, как никто в фильме, человечный негр — герой еще не написанного романа[1]. Что их объединяет? Только одно: все трое любили Марию Браун.

Мария Браун — брутальная арийская красавица с приземистой фигурой, короткими ногами и несколько тяжеловатым задом — экранное воплощение садово-парковой скульптуры рейховского классицизма. Обладая всеми характерными признаками личности и обладая ими в высшей степени, экспрессивная, яростная, целеустремленная Мария Браун вместе с тем совершенно, абсолютно безличностна. Она безличностна, как слепок, как знак, как идеал, как символ эпохи и одновременно как живой человек, образованный коллективным устремлением времени. Она не то чтобы безнравственна, она вненравственна, как и полагается быть настоящей мифологической героине.

Ханна Шигула играет Марию Браун в полную силу, совсем не так, как в «Лили Марлен», где, подвластная замыслу режиссера, она все время приглушает, сдерживает себя. В «Замужестве...» Фасбиндер дает возможность любимой актрисе полностью раскрыть свой неистовый темперамент. Но этот темперамент в героине Шигулы лишь симуляция личности, попытка с помощью внешней экспрессии восполнить внутренний вакуум. Как будто бы все есть в Марии Браун, но чего-то ей ощутимо не хватает, словно невидимая преграда существует между нею и зрителем, та последняя черта, которую никак нельзя перейти. Сталкивая два стилистических ряда — предельную достоверность, чисто немецкую натуралистичность с такой же предельной условностью, чисто итальянской оперностью, Фасбиндер показывает осязаемость своей героини и одновременно иллюзорность этой осязаемости.

Цельность, монолитность, единство — излюбленные идеалы авторитарных режимов, и в этом смысле Мария Браун — воплощение фашистского мифа. Личность начинается с противоречий и осознания их неизбежности. Насаждая всепобеждающую и целеустремленную «марию браун», пропаганда Геббельса очень тонко играла на естественной слабости интеллекта — боязни противоречий. В отсутствии всяких колебаний, самоанализа и рефлексии — источник силы и обаяния Марии Браун, во власти которого находятся все три героя фильма, то есть, по логике Фасбиндера, вся Германия.

Перенося действие картины в эпоху экономического бума и отделяя таким образом фашистский миф от его непосредственных носителей, Фасбиндер придает происходящему расширенную обобщенность притчи. Казалось бы, перед нами

[1] Негр почти так же характерен для современной Западной Германии, как Браун или Освальд. Это тоже своего рода знак. И Браун, и Освальд, и Негр — сквозные мотивы фасбиндеровского творчества.

в чистом виде брехтовский эффект очуждения: миф исследуется в столкновении с различными культурными пластами и с новой послевоенной реальностью. Но, может быть, как никто, раскрывая онтологическую сущность фашизма, Фасбиндер остается бесстрастным исследователем, не расставляющим никаких эмоциональных акцентов. Именно это сбивает критиков «Лили Марлен», приводя их к произвольным выводам. И действительно, здесь одним Брехтом ничего не объяснишь. Истоки фасбиндеровской эмоциональной безакцентности в данном случае, пожалуй, в другом.

Современные интеллектуальные западные журналы типа «Art Forum» сейчас буквально переполнены искусством «третьего рейха», параллельными образцами и современными репликами по этому поводу. Чтобы понять не только эстетику, но и этический смысл «Лили Марлен», необходимо уяснить главное: что, собственно говоря, привлекает сегодняшнего западного интеллектуала в этом более чем сомнительном искусстве?

Представьте себе, что вы всю жизнь решали одну и ту же бесконечно скромную задачу, к примеру, живописную.

Что вы думали только над тем, как скомпоновать в условном пространстве условные объемы, правильно расставив цветовые акценты: серебристый свет, теплая тень, горячий рефлекс и, право, ничего больше. Эту школьную задачу вы пытались оживить каким-нибудь милым пустячком, какой-нибудь бесхитростной затеей, но вашим (только вашим!) пустячком и вашей (только вашей!) затеей. Хорошо зная историю искусств, вы отлично понимаете, что все большие задачи уже поставлены, решены и опровергнуты, и опровергнуты их опровержения. И на вашу долю выпало что-то очень малое, что-то очень частное, даже не сноска к тексту, а примечание к примечанию. Но ваше малое и частное, заняв свое единственное место в непрерывности культурной традиции, может быть, и станет существенным и большим при условии осознания своей малости и частности по отношению ко всей традиции в целом. Это, собственно, и есть основа психологии постмодернизма.

Как же вас должно захватить авторитарное искусство совсем недавнего прошлого. Ведь это было почти вчера, но ни тени рефлексии: мир как будто бы открывался впервые. После Гауди и Ле Корбюзье — стадион с пафосом Колизея, после Родена и Майоля — Праксителъ и Поликлет в садово-парковом множестве, после Пикассо и Брака — потолок Сикстинской капеллы на потолке современного метро, после «субъективной», по выражению Томаса Манна, эпопеи Пруста, после столь же субъективной одиссеи Джойса — самая настоящая эпопея, самая что ни на есть одиссея — это ли не восторг, это ли не упоение?

Авторитарное искусство 30-х годов только в насмешку можно назвать классицизмом. Любой классицизм по определению, по установке своей зависим. Это относится и к классицизму XVII века, и к неоклассицизму XVIII века, и к ампиру, и к академизму середины прошлого столетия, к Расину, к Пуссену, к Адаму, к Гёте, к Энгру, к кому угодно. При всех исторических и индивидуальных различиях классицизм всегда апелляция к чему-то уже бывшему и абсолютному — к Афинам Перикла, к золотому веку Августа, к большому стилю Высокого Ренессанса, к самому классицизму, наконец.

Искусство авторитарных режимов лишь на самый поверхностный взгляд может показаться традиционным. Здесь такое сущностное отрицание традиции, рядом с которым вся самонадеянность модернизма кажется простодушным и детским тщеславием. До сих пор распространенная аналогия авторитарного классицизма с неоклассикой эпохи модерна основана на глубоком недоразумении. Неоклассика начала века принципиально рефлексивна, она не только не стесняется своей вторичности, она настаивает на ней. Ни о какой вторичности в связи с искусством рейха говорить невозможно. Оно воистину беспрецедентно. Прошлого нет, настоящее несущественно, есть только одно «великое будущее», все остальное — подробности.

Сакрализация будущего привела к тому, что такие суетные категории, как время, история, личность, для авторитарного искусства оказались в числе подробностей и перестали играть какую бы то ни было роль.

Стремясь к абсолютному, наследник Ренессанса классицизм не мог и не хотел игнорировать личного. Елены Прекрасной из второй части «Фауста» нет без грешной, страдающей Маргариты из части первой. Чисто немецкая, «бюргерская» Гретхен и в веках застывшая

Елена — Любовь Земная и Любовь Небесная, два лика одной и той же «вечной женственности» Гёте. Точно так же «Форнарина» Энгра — это реальная, некогда жившая любовница Рафаэля и одновременно идеальная модель для живописи. Форнарину — любовницу Рафаэля и «Форнарину» — создание Энгра разделяют три столетия, и это для французского живописца не менее важно, чем та общность классицистских идеалов, которую он декларирует. Между двумя «Форнаринами» для Энгра по сути вся история живописи, как для Гёте между Маргаритой и Еленой Прекрасной — вся история культуры.

Апелляция к чему-то бывшему и абсолютному, чувство истории и интерес к личности — три фундаментальные черты классицизма, которые авторитарное искусство отрицало напрочь. Это сводит на нет все признаки внешнего сходства. Их много. Любовь к монументальности, идеальности, «классичности» у живописцев и скульпторов, к ордеру — у архитекторов, к сильным, открытым характерам с большими страстями — у писателей; традиционный конфликт чувства и долга, выбор между возлюбленной и Родиной и даже между отцом и Родиной, между отчеством и отечеством — все это имеет в авторитарном искусстве совершенно другую, мифологическую природу. Стиль, получивший название «ампир во время чумы», по сути на ампир совсем не похож.

Собственно говоря, слово «конфликт» — неточное. Никакого конфликта в авторитарном искусстве не было. Была изначальная обреченность одного во имя другого, отца, возлюбленной, мужа во имя «Родины», во имя «будущего», которым все должно быть принесено в жертву. Бесчисленное множество, мириады колонн под неизбежными греческими фронтонами и одинаковые, словно циркулем нарисованные площади со статуями полубогов — торжество мифологической безличности, место для культовых шествий и жертвоприношений. Культ и жертва — два излюбленных мотива авторитарного искусства и, как известно, не только искусства. Между неистовой победной целеустремленностью новой Ники Самофракийской, не знающей никаких пределов, никаких преград, и репрессиями, концлагерями есть прямая невыдуманная зависимость.

И в «Замужестве Марии Браун», и в «Лили Марлен» авторитарное сознание изображается адекватным самому себе, таким, каким оно в сущности было.

Отсутствие эмоциональных акцентов — результат того, что вещи называются своими именами. Миф обретает ужасающую весомость, осознается и проживается, и это, по мысли Фасбиндера, единственный способ настоящего избавления. Недаром и «Замужество...», и «Лили Марлен», и снятая двумя годами позже «Тоска Вероники Фосс» имеют схожий финал. Гибнет Мария Браун, и ее гибель закономерна, будь то несчастный случай или подсознательное самоубийство, это в конце концов не так важно. Уходит в небытие героиня «Лили Марлен», всеми забытая и никому не нужная. И точно так же уходит Вероника Фосс...

С «Вероникой Фосс», впрочем, все вышло несколько сложнее. Как образцовое постмодернистское произведение эта картина содержит множество уровней повествования. На одном из них «Тоска Вероники Фосс» — своего рода автопортрет режиссера, самоописание стиля. Цельность, монолитность, единство — излюбленные идеалы авторитарного искусства — по-своему манили и Фасбиндера. В полемике с авангардом, с его дробностью, его хаотичностью, его замкнутостью в самом себе, немецкий режиссер стремился к простым конструкциям, ясным чувствам, монументальным образам. Какое-то почти мазохистское сладострастие заставляло Фасбиндера искать это в мире чуждом и даже враждебном. Здесь нет случайности, нет прихоти. Уравнивая в правах решительно все, постмодернизм вольно или невольно воспевал подделку, эрзац, кич, возводя их в ранг самого высокого искусства. В претворении кича в «классику» и «классики» в кич — характернейший постмодернистский излом, который Райнер Вернер Фасбиндер выразил с гениальной, бесстрашной и головокружительной откровенностью. Восторг и упоение, испытываемые современным западным интеллектуалом перед эстетикой фашизма, могли быть сто раз закавычены и пронизаны какой угодно иронией и все ж оставались восторгом и упоением. Распадающегося в своей рефлексии интеллектуала сильная, цельная и по-своему подлинная Мария Браун — Ника Самофракийская притягивала к себе, как магнит. Избавиться от нее оказалось значительно сложнее, чем можно было подумать.

Райнер Вернер Фасбиндер на съемках фильма «Тоска Вероники Фосс»

«Лили Марлен»

●

Сюжет «Тоски Вероники Фосс» очень прост. Страдающая наркоманией актриса попадает в зависимость от врача. Пользуясь ее недугом, врач продает актрисе наркотики. Форма продажи — поэтапно завещаемое актрисой состояние. Когда наследство кончается, врач убивает актрису с помощью все тех же наркотиков и таким образом, что можно в равной степени подозревать и убийство, и самоубийство, и несчастный случай.

По всем формальным признакам это, конечно же, детектив. Здесь есть и убийца — врач Марианна Кац, и жертва — актриса Вероника Фосс, и частный детектив — журналист Роберт Крон, и второй попутный труп — подруга журналиста. Есть и различные атрибуты уголовного романа: мафия врачей, наркоманы, мир кино и т. п. Есть, наконец, ловко закрученная интрига, то искусственно создаваемое напряжение, благодаря которому простодушный зритель, прощая и необязательную вроде бы ретроспективность — 1955 год, и еще более необязательное черно-белое изображение, следит, не отрываясь, за происходящим: убьет или не убьет фрау Кац фрау Фосс?

И все-таки этот зритель выходит из зала разочарованным, словно его бессовестно надули. Вроде бы все есть в детективе Фасбиндера, все, кроме главного: нет никаких привычных акцентов. Хуже того — ни одной эмоциональной характеристики персонажа. Ни главная героиня, ни ее защитник Роберт, ни даже подруга Роберта, уж совсем невинное существо, не вызывают почти никакой жалости и участия. Но что всего удивительнее, такая махровая злодейка, как Марианна Кац, не пробуждает в нас должного негодования.

Из-за этого разыгранный по всем правилам конфликт между «положительными» — Вероникой Фосс, журналистом, подругой журналиста и «отрицательными» — доктором Кац, ее ассистенткой и их другом — главным врачом города — как будто бы не складывается, так что к концу фильма у нас возникает естественный вопрос: а был ли он вообще, этот конфликт? Грандиозный реквием финала все ставит на свои места. Перед нами восхитительный пример мнимого драматургического движения, ложного конфликта, нужного лишь для того, чтобы до поры до времени скрыть истинный и по сути единственный конфликт картины: между Вероникой Фосс и всеми остальными персонажами фильма, равно друзьями и врагами, или лучше — между Вероникой Фосс и неотвратимо наступающим новым временем. В этом конфликте нет ни героев, ни злодеев: все, включая и убийцу, и жертву, в конце концов лишь марионетки.

Казалось бы, то же, что и в «Лили Марлен», отсутствие эмоциональных акцентов, та же мифологическая реальность, но здесь она подлежит необратимому суду Времени, которое становится единственным героем фильма, равнодушно разрушая один миф, созидая другой и бесстрастно фиксируя конец эпохи. Отсюда и выбор антуража — мир журналистики, мир кино, наиболее чуткий ко всему сиюминутному, к мельчайшим изменениям в эпохе. Отсюда изобразительный эффект мельтешения, зыбкости, особенно в сценах в редакции — так буквально, зримо и безвозвратно проходит Время. Отсюда и фантастическая условность грандиозного финала — вопреки любому правдоподобию, все персонажи собираются на чествование-похороны Вероники Фосс.

Тень Марии Браун стоит за Вероникой Фосс, и дело не только во внутренней связи этих фильмов. Поначалу даже кажется, что Вероника Фосс, несмотря на всю свою тщедушность,— тот же женский, тот же человеческий, более того, тот же мифологический тип, что и Мария Браун. Разница лишь в том, что в отличие от своей экранной предшественницы Вероника Фосс — актриса. Но разница эта в конечном счете очень существенна.

Мы не ошибемся, предположив, что Вероника Фосс всю жизнь играла Марию Браун и никого, кроме нее. Она воистину актриса одной роли. Но жизнь Вероники Фосс кончилась, кончилась в условном 1955 году, кончилась как раз тогда, когда начинается действие фильма. Нерефлексирующая, цельная и вненравственная Мария Браун была так же нужна аденауэровской Германии, как и гитлеровской, но реквизит потребовалось обновить.

Мария Браун в фильме «Тоска Вероники Фосс» как бы раздвоилась. Внешняя пластика, слегка побледнев, осталась за Вероникой Фосс, внутренняя сущность за Марианной Кац. Доктор-мафиози Марианна Кац несомненно Мария Браун новой Германии. Обе фигуры даны Фасбиндером подчеркнуто объемно и подчеркнуто мифологически.

Их внешнее несходство только выявляет внутреннюю преемственность: так одна эпоха сменяет другую.

Вероника Фосс — актриса, Марианна Кац — врач. Сам выбор профессий символичен. Вероника Фосс — вся напоказ, для парада, для толпы. Она даже на заплеванной лестнице доходного дома возникает, как опереточная примадонна на театральных подмостках. Марианна Кац, напротив, скрывает все, что можно и нельзя скрыть. И не случайно скромная табличка на дверях ее частной клиники как будто бы рассчитана только на посвященных. Стихия Вероники Фосс — феерия, фантастичность бутафорских туалетов и душных дворцовых интерьеров, сплошь заставленных вещами и вещичками. Стихия Марианны Кац — проза, строгая опрятность белого халата и деловая простота приемной: гигиеническая эстетика открытых плоскостей и свежего воздуха.

Вероника Фосс — олицетворенный символ ложной патетики ложного рейховского классицизма, за которым печи Освенцима и абажуры из человеческой кожи. Марианна Кац — символ немногословного функционализма и практицизма в

новейшем вкусе, за которым скрытность мафии, тайные, в тиши обделываемые «дела» и никому не ведомые преступления. Иными словами, Вероника Фосс воплощает тоталитарный режим, а Марианна Кац — кровно с ним связанную «чисто немецкую демократию», которую Райнер Вернер Фасбиндер страстно, от души ненавидел. Эта преемственность для Фасбиндера так важна, что выражается даже на сюжетном уровне: Марианна Кац начала свою деятельность еще в Треблинке.

В Веронике Фосс угадывается бывшая звезда «третьего рейха» Сибилла Шмиц, умершая в 1955 году от наркомании. На экране обстоятельства смерти Сибиллы Шмиц отягощены различными реминисценциями. Так, взаимоотношения Вероники Фосс с ее врачом-психиатром напоминают коллизии прославленного фильма Вине «Кабинет доктора Калигари»[2]. Ощущение сюжетной переклички усиливается перекличкой стилистической: атмосфера всеобщего безумия, слома, конца эпохи, подавленности, растерянности перед неизвестной угрозой, перед ожидаемой и неизбежной агрессией внешнего мира — все это сближает фильм Фасбиндера с искусством немецкого экспрессионизма[3].

Но если бы этим ограничивалось содержание картины, не было бы нужды в финале. Однако я осмелюсь утверждать, что весь фильм лишь подготовка к нему, лишь нарочито растянутая экспозиция, лишь расстановка сил в предощущении подлинного действия. Последний прощальный вечер Вероники Фосс исполнен необыкновенной патетики. Здесь каждая поза, каждое движение выверено, все балетно, все картинно, все как будто чуть-чуть замедленно, и бесконечно длится этот вечер-прощание, этот вечер-похороны, такой же торжественный и тягучий, такой же нескончаемый, как и блюз, который в последний раз исполняет Вероника Фосс.

Тема физического распада безличностного стиля рейховского классицизма перерастает в рассуждение о первичном стиле, о «классике» как некой вечной эстетической категории. И все вместе: нарочитая условность действия, чествование-похороны с замедленной поступью трагедии, тень «третьего рейха», наконец, даже блюз прямо ассоциируются с финалом фильма, который, казалось бы, равно далек от эстетики экспрессионизма и проблем молодого немецкого кино. Я говорю о фильме Лукино Висконти «Гибель богов». Известно, что Фасбиндер эту картину очень любил, и, думается, с ней связаны его рассуждения о природе и сущности классицизма XX века.

●

Отсылки к «Гибели богов» встречались у Фасбиндера и раньше. Например, в «Китайской рулетке» обыгрывался все тот же финал, причем мотив «чествование-похороны» здесь был буквально тождествен висконтиевскому — брак-похороны: закадровый выстрел превращал свадебную процессию в траурную. Эта цитата возникала неспроста, как бы отвечая на вопрос о «третьем рейхе», поставленный участниками игры в «китайскую рулетку».

Любопытно, что главная героиня в момент, когда пыталась убить свою дочь, чем-то напоминала Софию фон Эссенбек — Ингрид Тулин, — сходство, подчеркнутое точно выбранным гримом и удачно найденным ракурсом. В контексте картины, правда, цитата не получала стилистического развития, поданная скорее пародийно, как злая шутка, как фарс, на который, по мысли автора «Китайской рулетки», обречена современная буржуазия.

В «Тоске Вероники Фосс» у Фасбиндера совершенно другие задачи, может быть, больше всего стилистические, и к развернутой реминисценции в финале с аналогичной Висконти темпо-ритмической структурой он загодя готовит зрителя. Так Вероника Фосс появляется перед своим режиссером в туалете, буквально скопированном со знаменитого туалета Софии фон Эссенбек, в котором та предстает перед Ашенбахом в картотеке. Не случайно Фасбиндером выбрано именно это платье — оно меньше других напоминает 30-е годы, оно самое

[2] На это указывает, в частности, Г. Масловский. См. его статью «Обозрение необозримого». — «Искусство кино», 1988, № 1.

[3] Отсылки к кинематографу и живописи немецкого экспрессионизма часто встречаются у Фасбиндера не только в поздних, но и в ранних картинах. В этом смысле интересно сравнить его фильмы, особенно «Лолу», с произведениями западногерманских и западноберлинских живописцев — «новых диких», которые в своем творчестве тоже постоянно обращаются к традиции немецкого экспрессионизма.

фантастичное, самое продуманное и потому более всего запоминающееся. Неестественно тяжелый подол, делающий Софию фон Эссенбек похожей на изваяние, Висконти уравновешивает огромной широкополой шляпой. Чтобы подчеркнуть неестественность подола, Фасбиндер, наоборот, надевает на голову Вероники Фосс что-то бесконечно мизерное, что-то вроде тюбетейки, какое-то блюдце, и цель достигается как нельзя лучше — спародированный туалет Софии фон Эссенбек узнается мгновенно.

Согласно установкам постмодернизма фильм «Тоска Вероники Фосс» содержит слишком много разноречивых цитат, чтобы к тому же оставалось место для толкований. Здесь цитата нужна лишь как знак, как указание, в данном случае еще и как рифма, которая эхом откликнется в финале. Но сам по себе знак, сам выбор Висконти для Фасбиндера принципиален.

Лукино Висконти привлек Фасбиндера не потому, что оба они любили Верди и были склонны к открытой трагедийности. Это скорее сопутствующее обстоятельство. Висконти оказался важен Фасбиндеру той совершенно исключительной ролью, которую играл автор «немецкой трилогии» — фильмов «Гибель богов», «Смерть в Венеции» и «Людвиг» — в «авангардном» искусстве 60—70-х годов, и шире — в культуре двадцатого века, и уже — в современном ему кинематографе. Важнее всего было то, что «немецкая трилогия» Лукино Висконти — не просто уникальный памятник культуры двадцатого века, но и уникальный памятник культуре, в двадцатом веке воздвигнутый,— появилась именно в кинематографе, в самом «варварском» из искусств, на рубеже 70-х годов, в эпоху расцвета политического фильма, когда чуть ли не все ведущие художники были «ангажированы» современностью. В это время Лукино Висконти оказался «ангажирован» прошлым, причем немецким прошлым, что для итальянца почти невероятно. Наоборот — сколько угодно, от Дюрера до Томаса Манна и самого Фасбиндера... Иными словами, Лукино Висконти стал для немецкого режиссера и немецкого постмодерниста тем знаком «классики», который не нужно было искать и не нужно было выдумывать.

«Немецкая трилогия» входит в фильм Райнера Вернера Фасбиндера на правах культурного феномена. Напрашивается параллель с «Людвигом». И Людвиг Баварский, и Вероника Фосс — «короли в изгнании». Их время прошло, для Людвига — сто лет назад, для Фосс — десять, не суть важно. Важно, что оба они находятся в романтическом конфликте с временем, который обрекает их на гибель. Причем и Людвиг, и Вероника Фосс несут ушедший стиль, как флаг, в противовес враждебному им бесстильному прагматизму. «Стильность» и Людвига, и Фосс связана с пороком, осуждаемым обществом. У каждого из них есть свой «глупый» друг, который пытается их спасти. Оба гибнут при обстоятельствах нарочито туманных — то ли убийство, то ли самоубийство, то ли несчастный случай. Это опять-таки не важно. Важно, что их хотели уничтожить и что они не могли не погибнуть.

«Замужество Марии Браун»

Но Людвиг хоть и жалок, и смешон, а все же за ним стоит многовековая европейская традиция с Шекспиром, Шиллером, Вагнером и «высями Готтарда». Безумный король Людвиг Баварский, возомнивший себя Людовиком Четырнадцатым «в век акций, рент и облигаций»,— фигура объемная. За ней — история личности, утратившей в неистовом самоутверждении общие ценности, без которых нет личности. За ней — трагедия культуры, твердящей об одном лишь вкусе и потому всегда впадающей в безвкусицу. За ней — судьба эклектики, судьба эпохи историзма, последней еще отчасти аристократической эпохи на пороге буржуазного модерна.

За Вероникой Фосс не стоит ровным счетом ничего, кроме тоталитарного мифа. Это—голое место, это — полная пустота, это — хорошо декорированный нуль. Но величавость ее ухода, но трагедия конца оказываются не меньшими, чем в «Людвиге». В позе стоического противостояния времени Вероника Фосс смотрится ничуть не хуже. «Большой стиль» Лукино Висконти, освобожденный здесь от культуры, выхолощенный до знака, превратился в «большой стиль» «третьего рейха», в испанский воротник Вероники Фосс, в павлиний шлейф ее велеречивого платья.

Уравнивая предельно личностную, совершенно уникальную «классику» Висконти с предельно безличностным, принципиально анонимным «классицизмом» фашизма, Райнер Вернер Фасбиндер не паясничает, не кривляется. Он говорит страшные, убийственные для современного искусства вещи. Подобно тому как абсолютная цитата теряет всякий смысл, абсолютная традиция превращается в свою противоположность.

Абсолютная традиция постмодернизма, его открытость любым культурам — «от бизонов до барбизонов» — той же природы, что и закрытость авангарда, желание сбросить все с корабля современности. Разрыв с гуманистическими ценностями XIX века, который, по выражению Блока, «мягко стлал, но жестко спать», для постмодернизма есть такая же данность, как и для модернизма. В конечном счете постмодернизм — не более чем естественная и закономерная эволюция модернизма, тот же модернизм, только с другим знаком. Настоящая традиция избирательна. Стремясь наследовать все в равной степени, эклектичный по своей природе постмодернизм в равной степени не наследует ничего. Граница между «большим стилем» Висконти и «большим стилем» Вероники Фосс становится неразличимой. Тоска по цельности, монолитности и единству, тоска по «классике», по ее образу, по ее призраку неизбежно выливается в тоску по Веронике Фосс, от которой невозможно уйти, как от наваждения.

Наверное, Мария Браун — Вероника Фосс до конца дней преследовала Райнера Вернера Фасбиндера.

●

Проще всего сказать, что буржуазный художник запутался-де в своих противоречиях. Такой вывод — в лучших традициях нашего искусствоведения — сегодня был бы крайне недальновидным.

Новое политическое мышление заставляет нас вспомнить старую истину, что люди, живущие в одно и то же время, имеют между собой много общего. Эта истина относится и к художникам. На языке искусствоведения она называется стадиальной общностью. Искусствоведение сталинской эпохи отрицало ее с яростным упорством, разъединяя близкое (передвижников и импрессионистов) и соединяя далекое (Рембрандта и Репина). В результате возникла марксистская по лексике, а по сути глубоко метафизическая теория о некоем «извечном» реализме, который, начиная с XVII века, а то и раньше сидит партизаном в тылу врага, время от времени делая отчаянные вылазки и нападая на барокко, на классицизм, на романтизм и т. п. Живая связь времен заменялась умозрительной.

Конечно же, модернизм, как любая другая стадиальность, как реализм XIX века, например, неизбежен для всех культур европейской традиции. Точно так же и постмодернизм не чья-то выдумка, не эпатаж, не происки буржуазии, а закономерное развитие все той же традиции. Другое дело, что в силу нашей искусственной и до недавнего времени усиленно культивируемой отчужденности от Запада мы многое получаем с опозданием на двадцать лет и в искаженном виде. Ситуация спутанной стадиальности характерна для нас и сегодня, когда мы одновременно переживаем и запоздалое упоение авангардом, и отрыжку от него. Отсутствие позитивной программы, стилевая эклектика, апелляция к традиции, цитатность, самоирония — эти уже перечисленные черты постмодернизма следствие такой отрыжки.

Так что же такое новейший «классицизм»? Откуда он взялся и как связан с жаждой цельности и тоской по единству?

Уйти от этих вопросов невозможно, ответить на них — совсем не просто.

Сергей Лаврентьев

Тугие узлы

Долгое время понятие «проблема» не вписывалось в стройную систему благостных представлений о взаимоотношениях между кинематографиями социалистических стран. Советское кино, конечно же, идет в авангарде, что же касается ведущих братских кинематографий, то они добиваются крупных успехов, в основном когда творчески применяют богатый опыт нашего многонационального киноискусства. Концепция эта, понимаем мы сейчас, явилась естественным положением неестественного времени. Те, кто был с ней тогда, десять-пятнадцать лет назад, мягко говоря, не согласен, были вынуждены писать с известной оглядкой на патриархов кинополитики. Что же касается советских зрителей, то им было предоставлено право в неограниченном количестве потреблять образцы прилежного следования «передовому опыту», каковых было не так уж и много, или право не потреблять эти образцы вообще.

Истинные же достижения восточноевропейского социалистического киноискусства если и приобретались в прокат по тем или иным, как правило, политическим соображениям, то нередко укладывались на свою особую полку, а если и доходили до экрана, то чаще всего оказывались загубленными или сокращениями, или безвестной судьбой в прокате.

Между тем именно эти «плохо согласующиеся с передовым опытом» произведения, о многих из которых пойдет речь в нашем очерке, и принесли мировую славу их создателям. После очередной победы над «инакомыслием» иногда казалось, что с ним покончено навсегда. Но шло время, и становилось ясно — не поддающаяся схемам жизнь искусства продолжается. В другой стране, в других условиях, по-другому, но продолжается.

И не удивительно, а может быть, и закономерно, что наиболее симптоматичные тенденции остановить, сломать или хотя бы задержать этот процесс просматриваются на примере «культовой темы», а точнее, той нравственной и социальной проблематики, которая связана с антикультовыми настроениями, взглядами, идеями.

Хотя в полном объеме воздействие догматической эстетики второй половины 40-х годов на киноискусство стран народной демократии было не таким уж и продолжительным — не более пяти лет, тем не менее годы эти, «культовые годы», оказали на восточноевропейцев значительное влияние. В отталкивании от догматических установок тех лет, в яростной борьбе с ними рождался подлинный феномен социалистического кинематографа Восточной Европы, пытающегося постичь природу сталинизма, понять, как это могло произойти, помочь обществу осознать себя, дабы сделать невозможным повторение трагедии.

Те, кто уже в послесталинские времена активно поддерживал негласную теорию «авангарда и учеников-последователей», наверняка возмутились бы, если бы им сказали, что положение, существовавшее в социалистическом киномире в сталинские времена, является идеальным воплощением их теоретических выкладок. И вряд ли кто-нибудь из них признался бы в том, что в основе данной «теории» лежит стремление не к целостности социалистического киноискусства, а к его унификации.

Истинную же целостность восточноевропейское социалистическое кино обрело именно тогда, когда национальные кинематографии получили возможность сбросить догматическую узду и стать, наконец, разными. Но такая возможность открылась не сразу.

●

1954 год. Постепенно становится понятно, что события, происходящие после смерти Сталина,— это не очередная поли-

тическая кампания. Меняется весь уклад жизни. Реальность начинает брать верх над Регламентом.

И уже на первом этапе десталинизации четко обозначается противоречие между тем подходом к художественному осмыслению «проклятых вопросов» времени, какой продемонстрировали лучшие кинематографисты стран, пошедших по пути социализма, и тем, как были встречены их фильмы нашей официальной критикой.

Это противоречие, скорее всего, объяснялось тем, что пятилетие культа личности в странах народной демократии — недостаточный срок для формирования генерации воинствующих догматиков, встающих на дыбы при любой попытке усомниться в тождестве понятий «социализм» и «сталинизм».

Осознание этого факта может пролить дополнительный свет на причины возникновения художественно-публицистического феномена «польской школы».

В 1954 году Анджей Вайда закончил свой первый полнометражный фильм «Поколение». Рассказав о судьбах ребят, чья юность пришлась на годы войны, Вайда лишь попытался противопоставить догматическим штампам «положительных» и «отрицательных» персонажей реальные характеры реальных людей. Но даже эта попытка вызвала упреки в мрачности, сигналы о возникновении «опасных тенденций».

Впрочем, «опасные тенденции», к счастью, еще больше окрепли, когда вышли «Канал», «Пепел и алмаз», «Тень», «Настоящий конец большой войны», «Петля», «Человек на рельсах», составившие классический фонд «польской школы». Какова же была реакция на эти фильмы, фотографии из которых теперь украшают многочисленные хрестоматии, в том числе и вгиковские?

«Читал ли Вайда ленинские статьи о партийности литературы?» — гневно вопрошал Р. Юренев в своей статье «О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши», опубликованной в 1959 году в сборнике «Вопросы эстетики»[1]. Голос Ведущего Критика естественно потянул за собой подголоски специалистов рангом пониже, усмотревших в «польской школе» покушение на устои.

Что ж, фильмы Вайды и Кавалеровича, Мунка и Хаса действительно покушались на устои. На устои догматизма. Скажем больше — покушение было успешным.

...Называлась картина «Человек на рельсах». Нехитрое сочетание двух слов в этом названии говорило не только о конкретной судьбе, но и типичной ситуации: Анджей Мунк рассказал в ней историю старого машиниста Ожеховского — честного, добросовестного работника, ошельмованного за попытку противостоять административно-бюрократическому произволу.

Потребуется ровно двадцать лет, чтобы ситуация эта — противостояние живого человека и машины бесконтрольной власти была подвергнута блистательному кинематографическому анализу Анджеем Вайдой: там слово «человек» будет сплетено с другим словом — «мрамор».

Тогда, в конце 50-х годов, первые попытки анализа недавнего прошлого не сразу нашли продолжение. Объяснение этому следует, очевидно, искать в политических событиях того времени. «Шлюзы» открылись, но их пропускная способность была не очень велика. Не следует забывать о том, в частности, что доклад Н. С. Хрущева о сталинских преступлениях был прочитан на закрытом заседании XX съезда и до сих пор, кстати, у нас не опубликован. В стране трудились ударные бригады имени Сталина, не был переименован город на Волге, а тело самого «отца народов» покоилось в Мавзолее.

Потому-то завершившаяся только что эпоха непосредственно отразилась на тогдашнем экране лишь в точечных намеках, небольших эпизодах, персонажах фона.

Впрочем, ситуация в социалистическом мире была уже такой, что каждый новый фильм, возвращавший жизни понятия гуманизма, ценности каждой человеческой личности, обличавший подлость, какими бы высокими словами ни был обставлен факт ее совершения, становился по сути антикультовым.

Это понимали авторы фильмов.

Это понимали зрители. И на это, разумеется, с особой болезненностью реагировали те, кто выступал у нас в стране против фильмов «Летят журавли» и «Баллада о солдате», «Неотправленное письмо» и «Мир входящему», те, кто выступал за запрет фильма М. Швейцера «Тугой узел».

Запрещать на корню, в мыслях, в замыслах было уже невозможно, но тем большее

[1] Против ревизионизма в искусстве и искусствознании. Сб. «Вопросы эстетики», вып. 2. М., 1959, с. 97.

«Человек из мрамора», режиссер А. Вайда

распространение стал получать запрет, налагаемый на уже готовые фильмы. В Чехословакии была запрещена антимещанская сатира Яна Кадара и Эльмара Клосса «Три желания» — фильм 1958 года вышел лишь в 1963-м, в Венгрии картина Золтана Варкони «Горькая правда» (1956), в Польше — фильм «Восьмой день недели» Александра Форда...

Вакханалия обличений и запретов порождалась страхом. Чиновничьего или привычно подлаживающегося к таковому ума хватило на то, чтобы понять — кинематографическое исследование феномена сталинизма губительно для той сложившейся к середине 50-х системы социальных и культурных отношений, которую многие научились воспринимать как должное.

●

В 1961 году XXII съезд прошел под знаком углубления критики культа личности. Было решено вынести саркофаг с телом Сталина из Мавзолея. В многочисленных выступлениях делегатов — и не на закрытых заседаниях, а гласно — приводились конкретные факты, назывались виновники зверств, делались попытки проанализировать причины происшедшего...

Кино тоже вроде бы получило возможность говорить *об этом*. В 1964 году в картине Юрия Егорова «Если ты прав» был даже показан — первый и единственный раз на советском экране — колымский лагерь.

Григорий Чухрай заканчивал в 1961 году съемки «Чистого неба». В экстренном порядке в сценарий Даниила Храбровицкого была введена новая сюжетная линия: герой картины, летчик Астахов, во время войны попадает в плен. За это его исключают из партии, увольняют с работы, лишают правительственной награды. Астахов спивается, и лишь любовь верной Саши спасает его от смерти...

Самое поразительное, однако, заключается в том, что сама антикультовая тема сегодня не выглядит в «Чистом небе» органичной. Возникнув вдруг в финале, она так и остается «экстренной вставкой». Сильное впечатление производит, пожалуй, лишь страстный монолог Астахова — Е. Урбанского, рассказывающего Саше — Н. Дробышевой о своих злоключениях.

Но для миллионов людей «Чистое небо» и поныне остается кинематографическим знаком периода, в котором удивительнейшим образом сочетались демократические веяния, породившие подлинный взлет советского кино,— и не изживший себя сталинистский догматизм в вопросах духовного развития общества.

Почва такого догматизма в сознании людей не оскудела, и он возрождался в

разносах, устраиваемых молодым поэтам и старым писателям, в постыдной истории с «Заставой Ильича». Все это повергало в недоумение, рождало скепсис, создавало парадоксальную ситуацию: стремление кинематографистов к созданию фильмов о временах культа личности, вроде бы поддерживавшееся сверху, на самом деле тормозилось «руководящими установками».

И все же осмысление темы кинематографом продолжалось, оно захватывало все новые и новые пласты исторического материала, использовало эстетический опыт, накопленный литературой. Столперовские «Живые и мертвые» вроде вовсе «не об этом». Но где, в каком фильме столь же честно, с указанием истинных причин проанализированы трагические неудачи первого военного полугодия? Тема беззакония, репрессий — не главная в «Председателе» А. Салтыкова, «Рабочем поселке» В. Венгерова, но именно эти картины убедили зрителя в том, что сталинизм античеловечен не только в силу того, что люди уничтожались физически, но и потому, что жизнь тех, кого не зацепили лопасти гигантской мясорубки, во многом определялась страхом.

...В это время, в начале 60-х, в восточноевропейском кинематографе происходила своеобразная «смена вех». Заканчивался славный период господства «польской школы». Венгерское кино, как и общество в целом, постепенно приходило в себя после трагических потрясений осени пятьдесят шестого. Югославские кинематографисты искали новые формы экранного отображения эпопеи национального Сопротивления... Словом, социалистический кинематограф накапливал силы, вынашивал идеи, пытался обрести новую образность. Именно тогда, в начале 60-х, студенты пражского ФАМУ Вера Хитилова, Иржи Менцель, Павел Юрачек приступали к съемкам дипломных картин. Милош Форман готовился к своей первой короткометражке. А признанный корифей венгерского кино Золтан Фабри получил в 1965 году Главный приз московского кинофестиваля за фильм «Двадцать часов».

Спустя год картина появилась на наших экранах. Сегодня, честно говоря, вызывает изумление сам факт ее покупки. В то время как у нас в стране разговоры о культе личности становились все менее и менее желательными, вниманию зрителей предлагалась картина, которая откровенно оказывала воздействие, подобное шоковому.

Молодой будапештский журналист приезжает в село, чтобы написать очерк. Он ходит по домам, встречается с крестьянами и выясняет, что судьбы жителей села, знаменитого ныне своим достатком, искорежены событиями начала 50-х, тем, что произошло осенью пятьдесят шестого.

Такая драматургическая завязка — молодой современник по долгу службы сталкивается с фактами, известными ему лишь в общих чертах, и открывает смысл стоящего за ними явления — не случайна. Отныне она будет наличествовать во многих антикультовых фильмах.

Фильм «Двадцать часов» начинается и заканчивается рассуждениями о человеческом обществе. Мы слышим их из уст бывшего графа, беседующего с репортером около большого муравейника. Аналогию между скопищем муравьев и собранием людей граф считает неоспоримой. «Нарушьте их порядок,— предлагает он, отбирая несколько насекомых в банку.— Остальные этого даже не заметят. Каждый занят собой, а все вместе — глупой, бесцельной возней. Теперь следите.— Граф бросает в кучу нескольких муравьев, взятых им из другого места.— Те, что здесь, ничем не отличаются от этих муравьев. Минуту. Видите? Один муравей уже убит. Вы можете мне сказать, почему такая ненависть? Почему они так грызутся? Ведь они все — муравьи. То же происходит и у людей. И называется это историей».

Между началом и концом этой тирады — весь фильм: трудные воспоминания о разрушенной дружбе, о том, как соратники стали врагами, об издевательствах над человеком и над народом. О том, наконец, как и почему осенней ночью пятьдесят шестого года разъяренный парторг убил своего друга.

Случайно ли графские рассуждения стали своеобразным комментарием к событиям? Это что, и есть точка зрения автора, передоверенная ему представителем эпохи, безвозвратно канувшей в прошлое?

Во всех отечественных рецензиях отмечалась неправильность такой позиции. Утверждалось, что своим художественным строем фильм с ней спорит, ведь юный журналист не соглашается с подобной трактовкой истории. Однако, думается, позиция создателей фильма не столь однозначна. Они не предлагают готовых решений, а пытаются осмыслить трудное время.

В финале председатель кооператива подвозит журналиста к дому своего бывшего друга. Ссаживает парня и отправляется в город. Камера неотступно следует за ним и вдруг резко взмывает вверх. Мы любуемся радующей глаз деревенской панорамой и слышим нарастающий за кадром гул. В нем тонут крики мальчишек, разговоры взрослых, скрип телег и лай собак. Остается только гул. Шум гигантского муравейника. Последний кадр фильма. Титр «конец».

Именно с этой картины начался, на мой взгляд, процесс философского осмысления сталинизма и его моральных последствий кинематографистами социалистических стран. Процесс, который на первых порах нашим кинематографическим руководством был как бы не замечен. К исходу 70-х годов, когда этот процесс захватил почти всю восточноевропейскую кинематографию, отечественное киноначальство, бессильное что-либо изменить, сочло за благо сделать вид, будто ничего не происходит. Лучшим социалистическим фильмам просто закрыли дорогу на советские экраны.

...Море портретов «отца народов» плещется над головами демонстрантов. Группа людей несет нелепую модель трамвая — очевидно, это транспортники Будапешта. Звучат бодрые марши. Выкрикиваются здравицы... И то же море колонн, застывшее в скорбной тишине. Те же портреты, только украшенные траурными лентами. И нет здравиц, нет маршей. Лишь тягучее молчание, которое в следующую экранную секунду взрывается скрежетом гусениц танков, уханием снарядов, автоматной и пулеметной стрельбой. Идут сцены уличных боев осени пятьдесят шестого.

Эту хронику герои фильма Иштвана Сабо «Пора мечтаний» смотрят не безмолвно. Они вспоминают себя в те годы, они размышляют о судьбах друзей, покинувших страну в пятьдесят шестом. И, быть может, впервые во время этого разговора выражение усталости, скуки и тоски, характерное для лиц молодых героев картины, сменится сосредоточенностью на какой-то неосознанной еще внутренней боли.

В маленьком кинотеатре механик зарядил в аппарат ленту подсознания наших героев, выведя наружу образы, тревожащие тех, кому в середине 60-х было около тридцати. Так, своим первым фильмом Сабо продемонстрировал смысл и назначение нового венгерского кино, призванного объяснить природу многих общественных недугов, рассказать о ней языком визуальных образов и изгнать из человеческих душ демонов страха и подавленности.

В 1967 году на очередном московском кинофестивале Главный приз получил новый фильм Сабо «Отец». Через год дублированный и сокращенный вариант картины демонстрировался на наших экранах. Критика осторожничала. Всячески подчеркивался притчевый характер фильма, повествующего о некоем мальчике, тоскующем по погибшему Отцу и страстно мечтающем видеть его живым, сильным и мудрым. Что же касается исторического контекста, из которого вырос фильм, так он оставался, как правило, за рамками многочисленных печатных откликов. Это, естественно, приводило к упрощению замысла Сабо, чей герой, питаемый романтическими иллюзиями студент Тако, оказывался втянут в водоворот трагических событий мятежного 1956 года. И, справедливо протестуя против тех, кто с безмолвным сожалением взирал на кумиров недавнего прошлого, Тако по сути дела и сам не так уж был далек от создания нового божества, которому можно было бы поклоняться.

Увы, художественные предостережения фильма не явились лишь плодом фантазии его создателей. Они чутко уловили тенденции развития общества, указав на возможность опасных рецидивов не так давно перенесенной болезни.

Произошло и еще одно знаменательное событие во взаимоотношениях социалистических кинематографий. Отечественная пресса, наконец, заговорила о фильмах, снимавшихся в Праге и Братиславе и восхищавших весь кинематографический мир. Заговорила — но как!

Чехословацкий кинематограф был объявлен разносчиком ревизионистской заразы. Молодые режиссеры «новой волны» и их старшие коллеги были обвинены во всех смертных грехах. «Комсомольская правда» в достопамятной статье В. Большакова «Как это делается»[2] перечеркнула практически все лучшее, что было снято в середине 60-х годов одной из старейших европейских кинематографий. В том, что на эти годы пришелся подлинный взлет чехосло-

[2] Большаков В. Как это делается.— «Комсомольская правда», 27 декабря 1968 года.

вацкого кино, мы могли убедиться во время ретроспективы студии «Баррандов» осенью 1987 года.

Не затрагивая больную тему впрямую, чешские и словацкие режиссеры исследовали рудименты догматизма, тормозящие развитие современного общества. Что бы они ни снимали — драмы о войне («Эшелон из рая», «Магазин на площади», «Повозка в Вену»), размышления о молодежи («Черный Петр», «Крик», «Отвага на каждый день», «Любовные похождения блондинки»), притчи («Вот идет кот», «Пятый всадник — страх», «Горит, моя девочка») или мюзиклы («Старики на уборке хмеля», «Если бы тысяча кларнетов»),— пафос фильмов был направлен на раскрепощение человеческого духа, на то самое «выдавливание из себя раба», призыв к которому был актуален не только во времена Чехова[3].

Как правило, не жесткими и злыми, а мягкими и ироничными лентами завоевал этот кинематограф всемирное признание. Даже о тяжелых, драматичных моментах истории страны, о трудностях отдельных человеческих судеб чаще всего говорилось не с обличительной злостью, а с какой-то щемящей грустью по несбывшемуся.

Обвинение же, выдвинутое в адрес чехословацких режиссеров, выглядело примерно так: спекулируя партийными решениями о борьбе с культом личности, означенные режиссеры использовали вышеуказанные решения для создания «чуждых произведений». Универсальность вердикта позволяла объявить чуждыми не только фильмы, обратившиеся к сталинскому прошлому («Ухо» Карела Кахини, «Жаворонки на нити» Иржи Менцеля), но и ленты, протестовавшие против нормативности в искусстве провокационной раскованностью своей формы («Маргаритки» Веры Хитиловой), удивлявшие смелым сближением комедийного и трагедийного начал в разговоре о событиях второй мировой войны («Поезда под пристальным наблюдением» Иржи Менцеля).

Таково было начало. Дальше — больше. Вскоре критик В. Разумный на страницах софроновского «Огонька» обвинил журнал «Искусство кино» в восхвалении антисоветских фильмов[4]. С аналогичным обвинением в адрес «Советского экрана» выступил Н. Крючков[5]. Проблемные, социально-критические картины наших друзей стали исчезать из репертуара. Формальные поиски, поэтическое кино — все было перечеркнуто и ошельмовано. И не только у нас. В Венгрии в 1969 году отправляется «на полку» фильм Петера Бачо «Свидетель» — первый опыт создания антикультовой трагикомедии. (Картина выйдет через двенадцать лет, когда венгерская кинематография буквально взорвется фильмами, в которых разговор о сталинизме и о временах Ракоши будет открытым и страстным.) Через год после этого запрета лента Кароя Макка «Любовь» куплена для проката в СССР, но, очевидно, во имя исправления «политической неточности» венгерских товарищей она отправляется «на полку» уже в нашей стране...

Впрочем, именно в это время югославская кинематография, известная в то время нашему зрителю только как специализирующаяся на военно-партизанской теме, стала полниться не одними «черными» фильмами о современности, но и картинами, в которых впервые отразились драматические коллизии 1948 года.

Никто, конечно, не думал о выпуске этих фильмов на советские экраны. О них у нас писали, причем тон публикаций был довольно спокойным. Картина Пуриши Джорджевича «Полдень», рассказавшая о югославской девушке и русском парне, полюбивших друг друга в годы войны и разлученных в июне сорок восьмого года, вызвала к себе вполне лояльное отношение Д. Писаревского[6]. Он, конечно, упрекнул режиссера в том, что тот недостаточно точен в освещении политических событий и вообще поставил несколько странную ленту, но упреки эти не выходили за рамки парламентской полемики критика с художником. Прошло три года. Делясь с читателями «Искусства кино» своими грустными впечатлениями от фестиваля в Пуле, Р. Юренев, анализируя картину Баты Ченгича «Картинки из жизни ударников», был уже на принципиально иных позициях[7]. Кри-

[3] См. об этом: Компаниченко Г. Неизвестное становится известным.— «Искусство кино», 1988, № 4.

[4] «Огонек», 1968, № 43.

[5] «Огонек», 1968, № 48.

[6] «Советский экран», 1968, № 23.

[7] «Искусство кино», 1973, № 1.

тик писал, что фильм, который, по его мнению, смеется над стахановским движением вообще и над попытками его перенесения на послевоенную югославскую почву в частности, его (его лично!) оскорбляет.

Впрочем, общий тон анализа был все же не наступательно-критичным, а скорее отчужденно-объективистским. Подобный тон свидетельствовал о наступлении новой эпохи. Ей не было так уж свойственно развенчание, низвержение, ее стиль — замазывание правды, замалчивание, равнодушие. Академическая вежливость подобных статье Юренева публикаций была ничем иным, как попыткой *не заметить* рождение нового феномена в социалистическом кинематографе. Этот дипломатизм был своеобразным проявлением раздражения, которое в сложившейся тогда ситуации не могло обнаружиться иначе. А раздражение, конечно, было. Югославские кинематографисты смогли решиться на демонстративную конфронтацию с идеей нового догматизма 70-х годов, похоронившей надежды, помыслы и стремления годов 60-х.

●

«Смена вех» произошла буквально на глазах. Последние лужицы оттепели сковало твердой ледяной коркой. Само словосочетание «культ личности» окончательно исчезло из советских газет, книг и журналов, из речей партийных и государственных руководителей. И если процесс десталинизации развивался — медленно, с отходами, но развивался — в течение десяти лет, то для его пресечения хватило нескольких точных, целенаправленных ударов. 30-е и конец 40-х годов снова безоговорочно стали «эпохой великих достижений и побед». В «обновленном» «Искусстве кино» появилась статья «Классика на марше»[8], в которой не просто вновь восхвалялись отечественные фильмы конца 30-х годов, но и недвусмысленно указывалось направление работы современным кинематографистам. «Советский экран» опубликовал заметку Р. Юренева «Мечта о киногерое», в которой порицалась рефлексия экранных персонажей начала 60-х годов и высказывалась мысль о том, что вскоре, наконец, мы вновь увидим в кино нравственно безупречных созидателей, героя, «который входил бы в дома и сердца как друг, как учитель, как пример, в которого играли бы (? — *С. Л.*) дети, которого девушки видели бы во сне...»[9]

Герой, «который входил бы в дома и сердца»?..

...25 февраля 1977 года в Варшаве состоялась премьера фильма Анджея Вайды «Человек из мрамора» по сценарию Александра Сцибора-Рыльского[10]. В судьбе Матеуша Биркута, героя фильма, проявилась кардинальная ситуация времени — противостояние обычного человека, живущего согласно издревле существующим моральным правилам, громадной махине бесконтрольной власти, законы функционирования которой настолько фантасмагоричны, что любая попытка применить к ним законы нормальной логики неминуемо заканчивается крахом.

...Мы видим красивое, открытое лицо молодого парня. Перед ним кирпичная стена. Он кладет кирпичи один к одному. Стена растет. Музыка, звучащая за кадром, набирает темп — и вот уже перед нами тысячная манифестация. Люди, лиц которых не разобрать — снято с верхней точки — несут портреты Сталина, Берута, лозунги, плакаты... и тут же монохромный экран обретает цвет — перед нами огромное здание современного телецентра. По его коридорам стремительно движется девушка.

Пролог дает нам понять, что действие развернется в нескольких художественно-смысловых пластах. Современность, реконструированные события 1950 года, подлинная хроника тех лет, наконец, кадры, стилизованные под эту хронику. Итак, Матеуш с момента утверждения на «должность» рекордиста, превращается из безвестного каменщика в национального героя. А затем, после нарушения условий игры, портреты Биркута, его мраморная статуя и сам он уходят в трагическое небытие, которое тоже имеет свой прозаический адрес. Для портрета и статуи — это запасники музея, где разыщет их неугомонная Агнешка, снимающая о Биркуте фильм. Для самого парня — тюрьма и лагерь, из которого его освободит пятьдесят шестой год.

После инцидента на одной из строек (раскаленный кирпич обжигает Биркуту руки) подозрение падает на закадычного друга — Витека. Чтобы оградить его

[8] «Искусство кино», 1969, № 8.

[9] «Советский экран», 1971, № 24.

[10] Этот сценарий, кстати, был опубликован в «Искусстве кино», 1965, № 8.

«Вера Анги», режиссер П. Габор

от обвинений, наш простодушный герой отправляется с ним в управление госбезопасности. Долго сидит в приемной, наблюдая, как секретарша ставит галочки в длинном списке фамилий. Когда, наконец, решается напомнить о себе, сотрудница неподдельно удивляется: «Товарищ Биркут, разве вас вызывали?» Он говорит, что пришел с другом, который давно сидит в кабинете начальника. «Странно,— отвечают ему,— к начальнику никто не входил». Недоумевает и сам начальник, пригласивший к себе знатного рабочего,— дверь-то одна. Биркут оглядывает комнату — бесформенное пространство с массивным столом и человеческой фигурой.

Он еще не понимает, что именно оно, это пространство, поглотило, «всосало» его друга, и он едет в Варшаву и пытается заявить об этом на собрании. Но там ему читают лекцию об обострении классовой борьбы, а затем собрание заглушает его голос стройным пением гимна. Песня, созданная как призыв к свободе, используется, как кляп.

Биркут теряет контроль над собой: у входа в управление госбезопасности он берет в руки кирпич, перевязанный красной лентой, и швыряет его в стеклянную дверь. Так и он попадает в «черную дыру».

А что Агнешка?

Редактор объяснил, что она, конечно, может снять этот фильм, но лучше все-таки... этого не делать: дело принимает серьезный оборот, и его могут уволить. Когда же девушка добирается до пластов, не подлежащих раскопке, ее фильм просто закрывают. Тем более для этого был предлог — ведь живого Биркута она так и не нашла.

«Человек из мрамора» — призыв к самоосознанию общества. Оно должно начаться прежде всего с очищения. Иначе, как справедливо отмечала в восторженной рецензии на «Человека из мрамора» газета французских коммунистов «Юманите-Диманш», попытки предать забвению целый период жизни общества, приведут новые поколения к преждевременной старости.

В этом — еще один урок самого, на мой взгляд, оптимистического фильма

Вайды, оказавшего существенное влияние на восточноевропейских кинематографистов.

Болгарин Георгий Дюлгеров снимает «Авантаж» — иронически печальную историю вора по кличке Петух, который тщетно пытается отыскать для себя хоть малое место в мире, столь занятом строительством новой жизни, что на такую мелочь, как человек, у него просто не хватает времени.

Румын Георге Витанидис рассказывает в «Мгновении» о партийном работнике, который проецирует на современную действительность свои воспоминания об аресте и лагерном заключении.

Однако если бы восточноевропейское кино на тему культа личности свелось лишь к бесконечным вариациям фильма «Человек из мрамора», игнорируемого, кстати, тогдашней советской кинопрессой[11], можно было бы счесть историю законченной. Это не так.

В 1978 году в Венгрии Андраш Ковач поставил фильм «Хозяин конезавода», ставший своеобразной антитезой картине Вайды. Ковач даже как бы поправляет польского коллегу, противопоставляя интонации публицистической темпераментности холодную аналитичность. В ситуации трагического противостояния венгерский режиссер не может отыскать источник оптимизма. Более того, в фильме утверждается неразрешимость ситуации. Частная приграничная история 1950 года предстает на экране едва ли не прообразом конца мира.

Герой фильма Ковача, выпускник партшколы Янош Бушо, назначенный директором конефермы, чем-то напоминает хорошо знакомого нам и по повести П. Нилина и по одноименному фильму «Жестокость» Веньку Малышева, который пытался установить свои, человеческие, законы там, где под личиной справедливости властвовало не выбирающее средств насилие. Когда-то этот фильм В. Скуйбина оказался недооцененным, ибо обогнал свое время.

...На подчиненном Яношу конезаводе конюхами работают бывшие хортистские офицеры, которых трудно заподозрить в симпатиях к новой власти. Начальство настоятельно рекомендует Яношу раскрыть «заговор вражеских элементов», а простодушный директор, игнорируя директивы, стремится наладить человеческий контакт с подчиненными. До поры до времени начальство будет ограничиваться лишь словесными распоряжениями, в свою очередь офицеры перестают верить в искренность душевных порывов директора. «Мы умерли, но и вы не живете»,— говорят они ему с презрением, и на это измученному, затравленному «хозяину» будет трудно что-либо возразить. И именно в тот момент, когда взаимопонимание,кажется, начинает устанавливаться, на ферме появляются агенты госбезопасности — руководство не собирается больше мириться с либерализмом нового директора...

Венька Малышев добровольно ушел из жизни потому, что его личные представления о революции, чести и свободе пришли в противоречие с практикой работы начальника. Самоубийство стало его последней попыткой сохранить свободу личностного представления о жизни и революции.

Янош Бучо ничего не понимает. Он не испуган, нет. Он честно пытается разобраться, но фантасмагоричность происходящего не поддается осмыслению. Даже когда холодное лезвие ножа вспорет его тело (офицеры, готовившие побег за границу, решат, что Янош выдал их), в широко раскрытых глазах директора мы прочтем недоуменное «за что?»

Все перевернуто. Офицеры работают конюхами. Лица, призванные охранять порядок, насаждают беззаконие. Светлые идеи прикрывают человеконенавистничество. И все это — во имя того, чтобы человек перестал ощущать себя личностью. Чтобы жил в постоянном страхе, чтобы помнил — в любую секунду его могут возвысить или убить.

Сталинское время дало мощный импульс к развитию другого рудиментарного человеческого желания — бессознательного стремления к несвободной жизни. В этом убеждает нас фильм Пала Габора «Вера Анги», сделанный в той же Венгрии в том же 1978 году. Экранная история Веры — это не просто повествование о юной слушательнице партшколы, которая в 1948 году предает свою любовь. Это рассказ о том, как человек постепенно, последовательно, желая этого, отказывается от собственной уникальности, становится послушным «винтиком».

Любопытная деталь. На улицах города,

[11] Если не считать статьи И. Ицкова «Краков-81»: впечатления и вопросы» («Искусство кино», 1981, № 9), в которой сказано, что А. Вайда оказался в числе тех, кто хотел «столкнуть и поссорить разные поколения строителей социализма».

где происходят события фильма, на здании школы, где обучается Вера, мы почти не увидим лозунгов. Тщетными окажутся и попытки отыскать в классах и кабинетах портреты Сталина. В этом — проявление качественно нового подхода, осознание того, что феномен сталинизма возник не только благодаря злой воле одного человека. Он воплотил в себе весь комплекс людского страха, неуверенности, вековой привычки к рабству, активизировав их и закрепив как некую норму.

А разве вязкая общественная атмосфера, воспроизведенная польским кинематографом «морального непокоя», конца 70-х годов, предощутившим грядущий социальный кризис в стране, не является отдаленным эхом сталинизма? Почему для того, чтобы реализовать хоть малую часть своих способностей, героям К. Занусси приходится прибегать к мимикрии, к «защитным цветам», скрывая свой истинный облик? Почему даже малейшее отклонение от общепринятых правил игры влечет за собой неминуемую — когда стремительную, а когда и медленную, незаметную для постороннего взора расправу — «без обезболивания», как у Анджея Вайды? В ту пору уже появились на сей счет «синхронные» размышления и в нашем кино, научившемся обходить редакторские рогатки с помощью нарочитого объективизма, обезоруживавшего киногенералитет, по привычке нацеленный на конфронтацию, решительный бой.

Присмотритесь повнимательнее к драме Елизаветы Андреевны Уваровой из фильма Глеба Панфилова «Прошу слова». Разве суть этой драмы не в разладе между сознанием, сформированным на схемах и догмах, и реальной жизнью, требующей иных подходов?

Задумайтесь над историей духовного преображения провинциального рабочего Виктора Белова из абдрашитовской «Охоты на лис». Она будет для вас странной до тех пор, пока вы не прочтете ее как историю, противоположную той, что рассказана в «Вере Анги». Медленно, шаг за шагом, на наших глазах нерассуждающий «винтик» обретает черты личности.

Впрочем, предложение советскому зрителю начала 80-х «присмотреться и задуматься» над кинематографом социалистических стран звучит с нашей стороны по меньшей мере наивно. Количество наиболее крупных польских и венгерских фильмов в советском прокате было сведено к минимуму. Социально-критическая волна в болгарском кино, едва вспенившись, тут же наткнулась на барьеры. Никогда не забуду сияющее лицо нашего чиновника, рассказавшего об обструкции, устроенной Христо Христову за фильм «Женщина 33 лет», из-за которого он впоследствии ушел с поста первого секретаря национального союза кинематографистов. Чувствовалось, что рассказчик дорого бы заплатил за то, чтобы нечто подобное произошло в кинематографе Венгрии. Можно приводить много примеров, как советская кинопресса путем гибких маневров, умолчаний и т. д. и т. п. пыталась смазать картину тех серьезных идеологических споров, которые разгорались в кинематографиях социалистических стран... С другой стороны, те советские кинокритики, которые искренне пытались помочь нашим друзьям из социалистических стран, не всегда встречали понимание руководителей наших кинематографических изданий... Сегодня, в 1988 году, совершенно очевидным стало следующее.

Строптивость мастеров кино стран социализма, их нежелание творить по указке постепенно расшатывали устои догматизма, выматывали силы активных сторонников унификации.

Пытаясь наверстать упущенное, мы стараемся сегодня познакомить (пока что, к сожалению, только кинематографическую общественность) с истинными достижениями друзей — кинематографистов социалистических стран. Но не секрет, что некоторые наши партнеры отказываются прокатывать «Покаяние», а где-то ведут открыто тенденциозную газетную критику фильма. Все это говорит о том, что бациллы сталинизма хоть и нейтрализованы, но не убиты.

Евгений Харитонов

Дзынь

Было это в начале шестидесятых, мы учились во ВГИКе. Шла к концу первая перестройка, которая называлась тогда «оттепель». Одним из загадочных ее результатов явилось то, что во ВГИКе ввели новый «оттепельный» предмет — пантомиму. Всей вгиковской пантомимой руководил седой и красивый Александр Александрович Румнев, бывший актер Камерного театра. Впрочем, к моменту нашего появления в институте практически вели ее на актерских курсах два его ассистента, молодые педагоги, недавние выпускники Саша Орлов и Женя Харитонов. Так я впервые услышал это имя: Евгений Харитонов.

В моде тогда был Марсель Марсо. Интеллектуальная элита мира сходила от него с ума. Никто из нас с самой элитой знаком не был, а С. И. Юткевич в журнале«Искусство кино» описывал ситуацию именно так. Жаркие «оттепельные» толпы бурлили у залов, где гастролировал приезжий мим. Из уст в уста передавали: «Он идет против ветра...» Ахали, даже не видя,— от одного либерального символического «смысла». Было в этом что-то исключительно пошлое, но, чего греха таить, нравилось почти всем.

На параллельном со мной актерском курсе училась Катя Васильева. Одно время она видела во мне «интеллектуальную элиту» института. «Посоветуй, чего показать по пантомиме Жене?» «Сядь на пол и греби веслами. Лодка должна идти против течения. У тебя сводит мышцы от нечеловеческих усилий, иногда ты впадаешь в отчаяние, даже рыдаешь, лодку относит назад, но ты находишь в себе силы и вновь берешься уже

окровавленными руками за весла, вновь гребешь!» Катя мне нравилась. Кате же, в свою очередь, понравилось в моем предложении новое подтверждение моей «интеллектуальной элитности». «Показала?» — строго спросил я ее через пару дней. «Да».— «Что сказал Харитонов?» — «Очень смеялся и сказал, что все это изумительная гадость...» Я покрылся жарким румянцем стыда. «Интересно, что же, по его мнению, не гадость?» Почти тут же мы с Женей и познакомились.

Первоначальная моя обида в нашем знакомстве преодолевалась трудно — очень я был молод, самонадеян и глуп. Вещи же, которые нравились в пантомиме Жене, оказались и впрямь исключительно хороши. Например, нравился ему мотив «зазеркалья». Даже просто пантомимический эффект «зеркала» доставлял ему удовольствие, а уж протяженное в антивремени путешествие по «зазеркалью»!.. Впрочем, почти в это же время «зациклился» на зеркалах и его товарищ по мастерской Андрей Тарковский.

Позже Женя поставил прекрасный спектакль «Очарованный остров». Там тоже фигурировало некое «зазеркалье». Пересказать спектакль нельзя. Так не поддается пересказу музыка. Спектакль был исполнен художественного достоинства, тонкого внесловесного смысла. На спектакль ходили плохо — все по-прежнему жаждали горячащей кровь «ходьбы против ветра».

А Женю все больше и больше волновали неслышные и нематериальные переходы из качества в качество. «Гляди,— говорил он, показывая руками в пустое пространство сцены,— здесь будет этот свет, а там — тот. Мы иногда думаем, что «тот свет»— это тьма, а ведь сказано: он — свет, тоже — свет, только «тот».

Время шло. «Оттепель» мало-помалу обратилась в вязкую, студенистую распутицу, дороги сделались вовсе непроезжими, как и следовало ожидать, уд рило морозцем, и весь этот холодец опять надолго застыл. Казалось, навсегда. Встречались мы с Женей редко. Однажды столкнулись на улице. Он, смеясь, пересказывал мне «Мужчину и женщину» Лелуша. Рассказывая, особенно хохотал в «эротических местах» — «какая изумительная гадость, а?..» Кинотеатры на «Мужчине и женщине» были битком. Отсиживались в темноте. Против ветра никуда ходить было нельзя.

Женя много читал. Никогда вслух. Если ему хотелось поделиться восхищением от какого-то текста, он просто тыкал пальцем в книгу. Книги, которые таскал он в карманах, в руках, были, как изысканные букеты: поэзия старых китайцев, Кэрролл, афанасьевские «Сказки», Ахматова, Хармс, Кузмин. Ни об одной из этих книг мы с ним никогда не говорили; Женя в выражении чувств был исключительно целомудрен и стыдлив. Одновременно обожал похабные, жутко матерные анекдоты, которые рассказывал, словно декламировал изящнейшие хокку. «Женя! Сколько лет, сколько зим! Что ты, как ты?» «Я очень хорошо. Меня нанял Кончаловский учить Кореневу двигаться по-народному в «Сибириаде». Это очень удобно: как бы работа по специальности и масса свободного времени...» Еще через год или, может, через два года — это все равно было, все годы одинаковые: «Я живу замечательно. Пишу пантомимическую диссертацию».— «Зачем тебе?» — «Очень удобно. Получается как бы работа по специальности и масса свободного времени...» — «А массу свободного времени куда?» Не отвечал.

Когда-то в школе я был исключительно тупым в алгебре. За все время ученья у меня не сошелся ни один ответ. В отчаянии анализируя собственную тупость, я понял — нет ничего страшнее маленькой ошибки в самом начале. Забудешь, скажем, где-то проставить крохотную двоечку, мол, что-то там непременно должно быть в квадрате, а дальше уже пиши, сколько угодно. Решение твое с каждым последующим действием становится все более громоздким и нелепым, путь до ответа все дольше и длинней, ошибочка давно преобразилась в ошибищу, а ты, стараясь не думать про то, множишь ее и множишь. И сейчас, иногда участвуя в ка-

ких-нибудь новейших перестроечных дискуссиях про «диалектику публицистического и художественного» или про «полный хозрасчет в сфере киноискусства», изумляясь громоздкости и нелепице получающихся формул, ты в общем-то догадываешься, что, наверное, довольно давно, где-то в самом начале пропустил ошибочку, которая, конечно, превратилась в ошибищу,— оттуда и этот медный привкус во рту. Но возвращаться к началу, искать утерянную «двоечку» страшно — уж больно долгий и трудоемкий путь проделан позже, а результат, конечно же, не сойдется, ты же не дурак, понимаешь, что в итоге непременно получится чушь... Тогда и вспоминаешь людей, которые имели ответственность и талант ошибочки той не делать. А если даже и случилось ее сделать, то по некрасивости дальнейшего хватило вкуса тут же почувствовать это, вернуться назад. Женя Харитонов был из малого числа таких людей. Он почти не ошибался, а если... Тогда бесстрашно возвращался в начало. В начале же было что? Слово...

«В чем назначение жизни (именно) человека? Назначение своей жизни он видит в художестве (словесном). И укрепляется тем, что в самом Евангелии от Иоанна в начале было Слово. И Слово было Бог. И вот его жизнь, его богатство, его успехи тоже в слове, а ни в чем другом».

Эти слова Женя написал незадолго до смерти.

Его короткий, светлый и ясный художественный и жизненный путь, может быть, всего лишь одно главное преображение — преображение молчания в слово. Путешествие от немой пантомимы к звучному тексту. Да еще и почти сплошь состоящему из реплик.

Разумеется, и без моих подсказок вы оцените высокое литературное мастерство автора, написавшего это изысканное в непривычной для нас абсурдистской традиции произведение. Все, о чем сказано выше, преследует лишь скромную цель — прочтите, пожалуйста, эту публикацию. Я обращаюсь прежде всего к кинематографистам. То, что названо «Дзынь» и записано, как пьеса, именно для кино способно открыть сегодня какие-то новые, еще не изведанные пути. И еще. «Дзынь» — это документ, запечатлевший движение во времени живой души нашего товарища, жившего вместе с нами, жившего праведно и правильно. Душа эта сосредоточенна и мудра, она умеет беспечально веселиться и горько плакать, излучая ровный свет нелживого существования.

Сергей Соловьев

I

Кто-нибудь. Так. Играем Городок в табакерке.

Другой кто-нибудь. Это что, вот так вот целый вечер?

Тот, кто предложил. Да, вот так вот целый вечер.

Все. О-о-о... Что же там играть-то целый вечер? Там от силы всей игры на 15 минут. Если уж честно. Если не растягивать.

Кто-нибудь. Да вообще за пять минут можно разыграть.

Еще кто-нибудь. Да уж, если на то пошло, можно вообще за две минуты. Ну мальчик; ну колокольчик-проводник; ну другие колокольчики; молотки; валик. Пружина. Допустим, вы — мальчик.

Тот, кому предложили. Так, ну вот, я мальчик. Отец показал мне музыкальную шкатулку или табакерку — там колокольчики вызванивают какую-то мелодию,— сказал, в ней не разбираться, в этой шкатулке там, табакерке, не стронуть какую-то главную пружинку. Вот я, этот ребенок, заснул. Мне снится, что я попадаю в эту табакерку. Такого я росточка. И мне навстречу колокольчик. Такой же ребенок, как я, только колокольчик.

Кто-нибудь. И, например, этот колокольчик — я. «Пойдем,— говорит,— покажу тебе нашу жизнь. Дзынь».

Мальчик. А почему ты говоришь дзынь? — то есть этот ребенок, я, еще не понял, что передо мною колокольчик.

Колокольчик (*на других*). И это тоже все колокольчики. Их должно быть много, целый хор. И ко всем этим детям-колокольчикам будто бы приставлены воспитатели или надзиратели. Молоточки, которые их время от времени колотят. Почему колокольчики и звенят.

Молоточек. Молоточек подходит к колокольчику — бум!

Колокольчик. А колокольчик — дзынь. И в результате — музыка.

Другой кто-нибудь. Но и воспитатели-надзиратели колотят не по своей воле. Над ними начальник Валик. Вот он лежит на кушетке, крутится, если представить его человеком, и весь в таких зацепках, в крючках в особом наборе. Эти крючки подцепляют и отцепляют молоточки... в смысле Молоточков. А Молоточки колотят по колокольчикам.

Еще кто-нибудь. Вообще это лучше в кино, в мультипликации показать. Это больше научно-популярная сказка, людского в ней мало. Различных чувств. Почти и нет. Есть, конечно, но особого значения они не имеют. Это больше учебное пособие в форме сказки.

Другой кто-нибудь. Ну хорошо, вот Валик, он лежит-крутится, хватает тот или иной молоточек за ноги, а тот рукой колотит по колокольчику; или, лучше сказать, колотит колокольчик; или даже колотит Колокольчика, поскольку тот все же изображен человеком.

Показывает. Представленное людьми это все поневоле выглядит довольно забавно, и зрители, уж конечно, смеются.

Все. А что, даже и забавно, когда люди играют.

Другой кто-нибудь. Да, и последнее действующее лицо в этой истории — пружинка. Валик еще не самый последний начальник. Над ним еще пружина. Это она его крутит. Чтобы посмешнее смотрелось, пусть она его щиплет или щекочет.

Разыгрывают. Пружинка щиплет Валика, Валик хватает за ноги Молоточков, те руками колотят Колокольчиков, те говорят слово «дзынь».

Ну, конечно, в пределах этого ящичка-государства все зависит от пружинки. А понятно, что пружинку снаружи заводят люди. Теперь пусть, как ее человек заводит.

Один, изображающий Человека, крутит за руку женщину, изображающую Пружинку, та щекочет Валика и т. д.

Ну, можно еще, что пружина работает от электросети, можно смешно трястись.

Пружинка, трясясь, щекочет Валика, тот, трясясь, крутится и хватает за ноги Молоточков, те, трясясь, бьют по голове Колокольчиков, те, трясясь, говорят «дзынь».

Колокольчик. Как синтезатор: «дзыннннннь». Как «Машина времени».

Ведущий. Ну, уж теперь — все.

Кто-нибудь. А смотрите, минут 15 прошло. (*Повеселев.*) Так, если в первом действии минут 45 и во втором 45, всего полтора часа, 15 минут сыграли, осталось час пятнадцать. То есть сыграли одну шестую пьесы! Ничего! Час пятнадцать еще накрутим!

Другой кто-нибудь. Как накрутим-то?

Еще кто-нибудь. Ну, тут мораль в этой пьеске, что мальчик все-таки тронул пружину, а папа ему не разрешил. Пружинка сломалась, и механизм остановился. Что мальчик не послушал отца, что ли. Надо слушать тех, кто умнее нас. Хотя и любопытным надо быть. То есть отец все правильно предсказал, но и молодой человек на своем опыте должен убедиться в отцовских словах. И тот прав, с одной стороны, и другой прав, что ошибся. И узнал высшую правоту взрослого человека. Но получается отчасти и в защиту молодого ума. Он же сам не пружина и не колокольчик.

Еще кто-то. Минута прошла.

Другой. Отлично, 74 осталось до конца!

Все. — 73 минуты и 59 секунд.

— 73 минуты и 55 секунд.

— Слова «73 минуты и 55 секунд» заняли 3 секунды. А слова, что «слова 73 минуты и 55 секунд заняли 3 секунды», плюс вот эти заняли 7 секунд. Итого прошло 7 плюс 3 — 10 секунд, и осталось 73 минуты 45 секунд.

— Осталось бы. Слова «Итого прошло 7 плюс 3 — 10 секунд и осталось 73 минуты 45 секунд.— Осталось бы» — это еще 7 секунд плюс слова о том, сколько эти слова заняли, заняли тоже 7 секунд. И вот эти слова 3 секунды, итого 14 плюс 3 — 17 секунд, и вот это «итого» 2 секунды; 19 секунд.

Все (*счастливо*).— Как идет время!

— 73 минуты 26 секунд; 5 секунд на слова «73 минуты 26 секунд» плюс 6 секунд на слова, что «5 секунд на слова 73 минуты 26 секунд».

— 73 минуты 15 секунд!

— 73 минуты 13 секунд!

— 73 минуты 11 секунд!

Все (*одновременно*). Как идет время! Как идет время! Как идет время!

Кто-нибудь. Эта мораль, что тот прав и другой прав тем, что не прав,— какая-то умственная, ничего сердцу не говорящая, сердце не бередящая. Ну все правы — и что?

Одна женщина. Да! да! Вот другая волнующая мысль, даже не мысль — настроение! Мальчик посмел залезть туда, куда не положено, и развалил всю музыку этой тайны. Музыка замолкла, и тайна рассыпалась. Мальчик узнал, что внутри, но сердце табакерки больше не бьется. Морали особой нет, но можно заплакать. Это уже не учебное пособие.

Кто-нибудь. Да, мораль чаще наоборот — что узнавать что-то как раз хорошо. Мораль учебного пособия.

Женщина. Вот, кстати, на эту тему. Это, правда, не совсем для детей. Тут есть момент про выпивку. Но потрясающая была китайская сказка.

Жила одна змея,
она увидела молодого человека, влюбилась в него
и захотела превратиться в девушку.
И превратилась.
Молодой человек тоже влюбился в нее. Они поженились.
Но вот он чувствует,
что-то она такое не договаривает,
что-то прячет от него,
какая-то у нее тайна.
А эта тайна и была, что раньше она была змея.
И вот он
налил ей как-то за ужином вина
нарочно;
она глотнула
и на секунду,
всего на секунду!
в ней проглянула гадюка.
Но молодой человек успел увидеть
и в ту же секунду умер от омерзения.
Вот так.
Это за то, что он захотел знать больше, чем надо.
Не все надо знать, понимаете?

Кто-нибудь. А это ход! Это вы хорошо, лирическое отступление, как «птица-тройка» или «вот бегает дворовый мальчик». Вот так попутно вспоминать что-нибудь не по делу. За счет отступлений тоже время протянем.

Женщина. Ах! тогда еще отступление, опять про любовь и про тайну.

В «Диких лебедях» такой был тоже дивный момент.

Ну, знаете,
девушка вяжет своим братьям рубашки из крапивы,
так надо, чтобы вернуть им человеческий облик,
братья превращены в лебедей,
и, чтобы расколдоваться,
им надо надеть эти рубашки.
Они наденут их и снова станут людьми.
И вот девушка сидит, вяжет братьям рубашки из крапивы,—
да, а пока она вяжет, она должна молчать,
не объяснять никому, что это такое она вяжет,
иначе братья не расколдуются;
такое условие колдовства;
и вот сидит она, вяжет в лесу,
чтобы никто ее не видел за таким занятием,
никто не расспрашивал;
плачет,
руки у нее в волдырях, сожжены крапивой,
она устала
и уснула за работой.
А мимо едет, ни много ни мало, король.
Король увидел спящую девушку
и тут же в нее влюбился.
И велел перенести спящую ее во дворец.
Она просыпается во дворце,
видит короля,
тут же влюбляется в него,
но видит —
видит, что нет крапивы и тех рубашек,
которые она успела связать.
Она плачет, ничего не может королю объяснить
и только плачет.
И вот этот бесподобный момент:
король ведет ее в одну из комнат,
а там лежит вся ее крапива для работы
и недовязанные рубашки.
То есть вот какое понимание ее.
Ведь для него это все непонятно и даже неприятно,
эта крапива, волдыри на руках,
и он не знает, зачем ей это,
но раз она без этого не может,
он не стал на нее кричать, бить ее,
не стал выбрасывать крапиву.
Он устроил уголок для ее занятий.
Он оставил ей ее тайну.

Все. Да... Действительно. Европейская вещь! Жалко, ничего такого нет в Городке. Хотя можно и Городок к этому подвести.

Женщина. Да! Отец сказал мальчику ни в коем случае не заглядывать в механизм, не трогать пружинку, иначе музыка остановится. А юноша не может удержаться, хочет ее увидеть. А Пружинка, например, какая-нибудь необыкновенно одухотворенная женщина. Но при этом очень привлекательная. И никто не должен ее трогать, она должна быть ничьей, такой смысл. Никто не смеет ею владеть, иначе не будет песни. А юноша хочет ее потрогать. И вот, например, я Пружинка.

Женщина прячется за человека, изображающего Валик, Валик лежит и крутится, дергает за ноги людей — Молоточков, те руками колотят Колокольчиков, те говорят слово «дзынь».

Мальчик. Какая песня! Какая песня! Но как же это все устроено? (*Разбирается. Отводит Колокольчиков от Молоточков.)*

Колокольчики. Не надо! Не надо!

Валик дергает Молоточков за ноги, те колотят руками по воздуху. Мальчик отводит Молоточков от Валика.

Молоточки. Детка, не надо, не надо же!

Мальчик приподнимает Валик.

Валик. Зачем! *Зачем!!!*

Мальчик видит за Валиком Пружинку-красавицу, трогает ее; она вскрикивает «А!», закрывает лицо рукой и умирает. И один какой-нибудь Колокольчик разлаженно говорит «дзынь». Мальчик склоняется над мертвой красавицей.

Все. — Изумительно.

— Вот бы на этой ноте закончить.

— Увы, час 10 минут до конца.

— Час 9 минут 57 секунд.

— Слова «час 10 минут» и следующие заняли 6 секунд и эти слова — 5 секунд.

— Час 9 минут 46 секунд.

— Час 9 минут 43 секунды.

— Идет, идет время.

Кто-нибудь. Знаете, чем можно продолжить? Можно починить табакерку. Отец мальчика, например, вызвал слесаря. Житейское отступление.

Случай со слесарем

Отец. Я звоню в гарантийное бюро услуг, дзынь-дзынь-дзынь. Сломалась пружинка. Спасибо. И ухожу куда-нибудь по делам. (*Уходит.*)

Приходит Слесарь.

Слесарь (*приветливо*). Здравствуйте.

Мать Мальчика. Здравствуйте! Вот, пожалуйста. (*Показывает табакерку.*)

Слесарь (*покрутил и починил*). Наверное, долго не продержится. Вообще-то надо ее менять. Ну, все что я мог, сделал. Всего хорошего.

Мать. Всего вам хорошего! Вот, пожалуйста. (*Дает ему рубль, слесарь уходит. Приходит отец.*)

Отец. Был?

Мать. Был. Я ему рубль дала.

Отец. Рубль? За что? Он же обязан бесплатно! Она же с гарантией! Зачем их баловать! Вот такие они все. (*Пробует табакерку, она немного работает, потом заедает. Отец разнервничался.*) Ох, позвоню им, устрою! Дзинь! Бюро повреждений? Вы знаете, ваш слесарь ничего как следует не сделал и еще деньги с нас взял. Да-да, взял деньги. А она с гарантией.

Мать. Зачем! Зачем ты нажаловался! Он же не просил. Я сама ему рубль дала! Боже мой, подумаешь, рубль! Ой, как нехорошо!

Отец. Да ну, халтурщики. Все они так.

Мать. Он-то как раз, видно, что скромный, порядочный человек. (*С досадой.*) А!

Отец опять куда-то уходит. И тут приходит слесарь. Протягивает рубль.

Слесарь. Заберите. Спасибо вам. За выговор от начальства. По вашей жалобе. Спасибо.

Мать. Ради бога. Это не я! Простите. Я не звонила. Не думайте так на меня. Это (*показывает на кулису*) он, он не разобрался, понервничал. Ой, как нехорошо, как некрасиво!

Слесарь ушел. Мать заплакала. Входит отец.

Мать. Что ты наделал! Как же ты мог! Он был сейчас. Приехал вернуть рубль. Какой стыд! А я не знала куда деться. Куда деть глаза. Как же тебе не стыдно. Позвонил, пожаловался. И из-за рубля! А человек не просил, я сама. И ничего в ней нельзя починить, он же не виноват. О, какой стыд! У меня даже заболело сердце. (*Плачет.*)

Отец (*растерянно*). Действительно неудобно. Ах, боже мой. Ну ты не плачь. Давай позвоним снова, скажем, что он ни при чем. Что он не брал никаких денег. Правда, как-то нехорошо.

Мать. Поздно уже. Он пришел и положил рубль. Молча. Какой стыд. Нажаловались! Так поступили с человеком! И он думал, что я... (*Плачет.*)

Отец. Ах, боже мой. Ну ты не плачь, ты хоть сказала, что это я?

Мать. Ах, все равно.

Кто-нибудь. Что мы этим хотим показать? Что у мальчика родители люди порядочные, что у них есть в высшей мере стыд и совесть. Хорошие люди, понимающие других людей. Хотя он и сначала понервничал, пожаловался на слесаря,— он возмутился из принципа, что тот взял рубль, но он молодой, книжного воспитания, по молодости не понимает некоторых жизненных моментов и требует справедливости в пустяках,— но потом ему страшно стало жалко мать, как ей было стыдно и неудобно перед слесарем. И мальчик у них подрастает не бездушный, не ледяной, с любовью к друзьям, к науке, может быть, тоже в будущем какой-нибудь Одоевский или Чаадаев.

Женщина. Ну, ладно, теперь о другом. Нам нужны впечатляющие и неуловимые моменты. Загадочные и занимательные. Часто ведь люди только и помнят из целого такие моменты. Даже не могут потом вспомнить, откуда они. Вот, я не забуду один момент в одной картине. А что за картина — не помню. Какая-то южная страна; человек спит под пологом марлевым от москитов, что ли, от комаров. А с той стороны полога, с внешней, будильник. И он звонит, будит человека на работу. И человек останавливает будильник прямо сквозь полог. Вот так: вы, например (*Колокольчику*) — будильник. Вот салфетка между мной и вами (*достает салфетку*), вы звоните (*Колокольчик говорит «дзынь»*), а я вас останавливаю прямо сквозь ткань. (*Через салфетку поворачивает голову актера-Колокольчика, тот замолкает.*) И это впечатляет и запоминается.

Другой. А вот как можно удачно и элементарно изобразить, как та женщина превращалась в змею, или наоборот, жаль, в Городок это не вставить; но все равно, как лирическое отступление.

Посредине сцены ширма, за нее заходит актриса, из-за ширмы тут же выходит другой человек с гримасами, изображая змею; затем он заходит за ширму, а выходит она; впечатление мгновенного превращения. Когда, например, выходит она, она говорит: «Это я», а когда выходит он, он говорит: «А я змея». Затем он говорит: «Я змея», а она говорит — «А это я».

И элементарно, и замечательно.

Все. Жаль, не подходит для Городка. Там некому не в кого превращаться.

Тот, кто изображал Мальчика. А еще можно с ширмой; это вполне уже для Городка. Вот, например, вход в подземный ход. (*Пригибаясь, уходит за ширму; громко из-за ширмы.*) Меня долго нет, и подземный ход вывел меня совсем в другое место; туда, например, где они все живут. (*Из-за другой ширмы выходит в другом конце сцены.*) Это я у них. А навстречу мне колокольчик-проводник.

Колокольчик-проводник. Пойдем, покажу тебе нашу жизнь.

Тот, кто изображает Мальчика. Зачем ты сказал дзынь?

Колокольчик. Ну, потому что я... ну и так далее, дальше все понятно. Но можно развить.

Подскакивает Молоток, колотит Колокольчика по голове.

Молоток. Бум!

Колокольчик. Ой! — и так далее. Но можно развить: Колокольчик говорит: «Так тут подземный ход! Так я могу убежать от Молотка!»

Другие колокольчики. Так мы все можем убежать! От наших Молотков!

Все колокольчики заходят за ширму, изображающую вход в подземный ход с их стороны.

Молотки. — А Молотки ходят по сцене, скучают.

— Куда это, интересно, они подевались?

— Совершенно стало некого поколачивать.

Один из Молотков. О, тут подземный ход.

Все Молотки, пригибаясь, уходят в подземный ход. Некоторое время на сцене ни Молотков, ни Колокольчиков. Остальные участники считают время.

— А счетчик работает.

— Час до конца.

— 59 минут 58 секунд... и т. д.

Из-за ширмы, изображающей вход в подземный ход, с точки зрения нашего мира, и выход для Колокольчиков, выбираются Колокольчики. Оживленно и беспорядочно говорят на неясном своем языке в духе стихов глашатая и провозвестника заумного языка поэта Алексея Крученых. Колокольчики придерживают дверь в подземный ход, чтобы Молоточки не выбрались. Молоточки получаются запертыми в подземном ходе.

Один из Колокольчиков. Ну и допустим...

Колокольчики выпускают Молотков, те разбирают своих Колокольчиков.

Молотки. Бум!

Колокольчики. Дзынь!

Молотки. Бум!

Колокольчики. Дзынь.

Эти звуки организуются в ритмическое упорядоченное стихотворение: бум-дзынь, бу-дзынь-дзынь, бу-дзынь-дзынь, дзынь-дзынь, дзынь-дзынь.

Кто-нибудь. И мысль такая, что, когда мы предоставлены самим себе, порядка нет, а когда порядок есть, мы не слишком-то предоставлены самим себе. Какое-то масло масляное. Но и учебное пособие.

Все подхватывают это предложение, произнося его то в стройном стихотворном порядке:

Опять учебное,
опять пособие.
Опять наглядное,
опять пособие.
Опять учебное,
опять наглядное.
Опять какое-то
пособие,—

то совсем беспорядочно, аритмично. На самом этом предложении демонстрируется закон то порядка, то беспорядка.

Кто-нибудь. Хорошо. Теперь пусть будет не учебное пособие, пусть будут загадочные моменты и переживания. При видимости учебного пособия.

Одна женщина. Ах, как тогда. Когда вы (*тому, кто был Мальчиком*) меня потрогали, и я сказала «А!» и умерла. Ах, какой был момент! (*Вскрикивает «А!» и умирает.*)

Кто-нибудь из Колокольчиков. Дзынь...

Женщина. И молчание. Чудесно. И вы (*Мальчику*) склонились над неразгаданною мной.

Все. Чудесно. Жаль на этом нельзя было закончить. И сейчас еще рано.

Кто-нибудь. Еще минут семь до перерыва. Значит, переживания и неразгаданные моменты. Не сразу разгаданные моменты.

Еще кто-нибудь. Ага. Ну, например (*шепчется с двумя другими*) — смотрите. Мы будем неопределенное говорить, и вы сразу нас не разгадаете. Вообще, возможно, не разгадаете.

1-й. А! А! О! какая потеря! она убегает! а я не могу ее удержать! о, какое

мученье! все из-за меня! из-за меня! о! о! и никак невозможно сойтись! я немею! я весь побелел!

2-й. Спокойно. Все будет как надо. Все со временем сгладится. (*Притрагивается к 1-му.*) Ну? Как?

1-й. А! А! Какая боль!

2-й. Ничего, ничего. Главное, чтобы все было чисто. Чтобы к вам не прилипло ничего инородного. Поняли?

1-й. О! О-о! Какой вы едкий!

Подходит Третий.

3-й. Теперь самое главное. (*Хватает 1-го.*) Чувствуете? Что вы на самом деле ничего не теряете? Вот так. Какое-то время я вас не оставлю. Ничего-ничего, привыкайте. Скоро, скоро вы будете совсем гладкий. Можно сказать, исчезнете вообще.

Кто мы были?

Все. А черт его знает.

Те, кто играли. Мы были — порез на пальце, йод и пластырь. Поняли? Он терял кровь, я (йод) его прижег, он (пластырь) на него налип и он (порез) затянулся. То есть исчез совсем.

Женщина. Остался малозаметный рубец. На память о прошлой той потере.

Все. — Никогда бы не догадались.

— А в целом все в порядке, наглядное пособие.

— Познавательная вещичка.

— А пока не разгадали, было так странновато. Даже как-то тревожно.

— А на самом деле с этим наглядным общим смыслом все более или менее в порядке, и смотреть небезынтересно.

— Для Городка не годится. Там ничего ни про кровопускание, ни про прижигание.

— Но можно в том же духе и для Городка. То есть вначале не ясно что, а потом называем. А это — йод, кровь — тоже пускай лирическое отступление.

Новая тройка (*пошептавшись*). Смотрите.

Показывают: за ширму посреди сцены опять заходит женщина, оттуда выходит другой кто-нибудь, говоря «дзынь»; это женщина превратилась в этого человека. Следующее превращение: она заходит за ширму, оттуда выходит еще кто-то другой и говорит: «Днь-днь-днь».

Те, кто показывали. Что это?

Те, кто смотрели. Ну, кто сказал «дзынь», наверное, колокольчик. Она в него превращалась. А кто она — черт его знает. Потом она превратилась еще в кого-то, совсем другого. Не знаем в кого, вообще непонятно в кого.

Та, которая превращалась. Да, кто говорил «дзынь», правильно, был колокольчик. А я была то, из чего колокольчики льются. То есть медь. Я была родительница колокольчика. А другое, во что я превратилась потом,— было Медные деньги. Они говорили «днь-днь-днь». Денежка для слесаря, поняли? Вначале меня перелили на колокольчик, потом на медные деньги. И в том, и в другом текла моя кровь.

Все. «Кровь» не надо.

Она. Не в смысле кровопролития, здесь как родство. В смысле, в их жилах течет моя кровь.

Еще одна тройка (*пошептавшись*). Так.

Один (*другому*). Поворачивайся.

Другой. Нет! нет! у меня ничего не выйдет!

Первый. Как это, интересно, не выйдет! Всегда выходило, а теперь у него не выйдет. Ну! кому говорят!

Второй. Ох! Вы ошиблись во мне. Я никогда здесь не был. Поймите, я вам не подхожу. И бесполезно действовать силой. Я ведь вам только все поломаю. Вон попробуйте с ним. (*Кивает на третьего.*)

Первый (*третьему*). Ну!

Третий поворачивается на 360°.

Первый. О, то что надо; это уж точно: или подходит, или не подходит. Силой тут не возьмешь.

Трое (*всем*). Что мы показывали?

Все не находят слов.

Эти трое. Ключ, который подходит, ключ, который не подходит, и рука, она их поворачивала. А в целом, заметьте, это подходит и для Городка. Там можно ключом закрывать табакерку или подземный ход.

Кто-нибудь. Да, и еще интересно: бывает что-то такое то и что-то не то. И наблюдать, как кто-то хочет узнать, что же именно то. Особенно когда мы-то, кто смотрим, мы знаем, что именно то, а он, бедный, не знает.

Несколько других. И в честь этого мы изобразим целый случай. Называется: **«О, если бы знать, где именно то, мы были бы счастливы».**

Один из них. Значит, так. Здесь никто никем не загадан. То есть я, например, кто есть с виду, тот и есть. Я не йод, не зеленка, не кровь на пальце, не цепочка от ключа. И так же другие. Или, по крайней мере, если кто-то кем-то изображен, мы сразу и говорим. Вот он (*показывает на человека, который раньше изображал Мальчика*) — он на этот раз Простое Угадывающее Устройство. Это Устройство дело моих рук. Я его породил на свет. Оно может угадать, где пусто, где густо. (*Протягивает Устройству сжатые руки; лицо у Устройства прикрыто салфеткой; Устройство правильно угадывает, в какой руке спрятан спичечный коробок. И так несколько раз.*) Например, я ушел по делам.

Вор с Воровкой (*на Устройство*). Какое симпатичное! (*Крадут и уносят в подземный ход.*)

Приходит Хозяин Устройства.

Хозяин. Украли. Потому что такое не могли не украсть.

С другой стороны из подземного хода выходят Вор с Воровкой.

Он. Так. Нас двое, оно одно. Давай его разыграем, чье оно будет. Я загадываю тебе шараду, ну вот, как они, про кровь, про йод. Ты угадаешь — оно твое навсегда. (*Загадывает.*) Ты мечтала обо мне, ты видела меня во сне. Меня такого нигде нет, я не встречаюсь. И вот наконец-то, наконец-то! Тебе шепнули. Ты нашла меня на тайных нехороших путях. Ну, вот он, этот момент. Я, можно сказать, в твоих руках. Но — тебя обманули. Оказалось, я совершенно не то. С виду я тот, а на самом деле увы. Что это? (*Публике.*) Это пластинка с переклеенной этикеткой. Ее нечестно продали с рук. На этикетке одно, а на самом деле какая-то уцененная музыка.

Она. Пластинка с переклеенной этикеткой. На этикетке одно, а в записи совсем другое. А я поверила этикетке и купила с рук.

Он (*не сморгнув*). Не угадала. Это было — это было — это была Не та любовь, или Не та дружба, если для детей. Ты мечтала об одном человеке, искала его одного, а нашла меня. А я оказался не то.

Она. А при чем тогда «на тайных нехороших путях»? Ты сказал, я нашла тебя на тайных нехороших путях. Ну и тогда ты пластинка, я купила тебя с рук за неположенную цену. А если ты друг, которого я ищу, почему я обязательно встречаю тебя на тайных нехороших путях?

Он. Так не обязательно. А могла и на тайных и на нехороших. Раз мы с тобой такие отбросы, мы и должны познакомиться неизвестно где. И потом я сказал, чтобы хоть немного сбить тебя. Чтобы уж ты сразу не угадала.

Она. Нет, это все неясно, нечестно. Ты меня нарочно запутал, и я не угадала. Да может, как раз угадала. Ты нарочно говоришь теперь другую раз-

гадку. Нет, все не в счет. Теперь я загадаю. Угадаешь — Оно твое. (*Загадывает.*) Я в тупике. Я никак из него не выбьюсь. Все одно и то же, одно и то же. Помогите же кто-нибудь. Я не хочу топтаться на месте. Я хочу до конца пройти свой жизненный путь! А то все на одном месте. С виду кажется, куда-то бегу. А на самом деле — я как белка в колесе (но я не белка!). Остановите меня! Или сдвиньте что-нибудь, наконец! Что остановите? И что сдвиньте? Кто я? (*Публике.*) Я бороздка на пластинке, на том месте, где заедает. Надо сдвинуть иглу. И я бороздка на той пластинке, которой был он! Конечно, он был пластинка, он меня обманул. (*Ему.*) Так кто?

Он. Бороздка на пластинке, которую заедает.

Она. Ну и, конечно, я говорю, что неправильно. Что я — что я — допустим — талант, который зашел в тупик. Не развивается и повторяет свои достижения, и сам себе надоел. В общем, как он меня обманул, так и я его обманула. И мысль такая, что нельзя играть в кошки-мышки с теми, кто слишком хорошо понимает друг друга. Всегда у нас будет ничья. *(Партнеру.)* Пускай Оно само выберет. Кто из нас для него густо, кто пусто. *(Прячутся с головой в два разных ящика. Устройство думает, кого выбирать. Тем временем выходит еще какой-нибудь человек и тоже крадет Устройство.)*

Входит Хозяин. Вздыхает.

Хозяин. Но ничего. Я теперь произвел Совершенное Угадывающее Устройство. (*Прячет спичечный коробок от Совершенного Угадывающего Устройства, лицо у него тоже прикрыто салфеткой; Совершенное Угадывающее Устройство каждый раз правильно находит предмет и приносит Хозяину.*) Но заметьте, Совершенному Устройству становится скучно каждый раз приносить бездушную вещицу. Что мне и нужно. Что было и заложено в его программу. И вот теперь оно уходит искать своего одушевленного братца. (*Совершенное Угадывающее Устройство ушло.*) И понятно, оно его сейчас приведет. К чему же мы это играли? А! «Если бы знать, где именно то, мы были бы счастливы». Что есть что-то то, и что-то такое не то, и интересно смотреть, когда кто-нибудь желает понять, что для него то, а мы знаем и смотрим как зрители, как он выбирает. А при чем Городок? Да, что-то такое, был тот ключ, был — не тот — нет, запутались, заврались, антракт.

Один. Погодите! погодите; что я сейчас скажу, это по времени пускай в счет следующего акта; следующее действие можно сделать на минуту короче. Знаете, все эти высшематематические подземные ходы и выходы, вся эта двойная, тройная и очень тонкая бухгалтерия — хорошо, но надо еще лицо чисто для настроения. Эхо! Пускай будет эхо, ревербератор в их музыкальном устройстве. Что-нибудь вдруг повторяет и затихает. Например, «молоточки»...

Кто-нибудь в роли эха. Молоточки молоточки молоточки.

Тот, кто предложил. Колокольчики.

Эхо. Колокольчики колокольчики колокольчики

Тот. И так далее!

Эхо. И так далее так далее так далее

Тот. О! «И так далее» особенно хорошо. Ведь действительно звук летит все дальше и дальше! (*Эху.*) Ну, и больше не повторяйте, а то эффект приестся.

Эхо. Эффект приестся эффект приестся эффект приестся

Тот. Тьфу!

Эхо. Тфу-тьфу-тьфу-тьфу-тьфу-тьфу

II

Один. Другой поворот. Мы все тут колокольчики, молоточки, валик, пружинка. Но мы ведь знаем отныне нашу Историю. Мы знаем, что придет к нам

один посторонний мальчик и всю нашу жизнь поломает. И раз мы знаем роль этого мальчика, мы должны его не допустить. Это уж другое дело, что как все написано, так сказать, в Книге нашей жизни, так и будет. Но наша задача — мальчика выявить. И всеми силами не приближать нашу развязку, оттянуть дольше конец, а мы ведь знаем: первое, что мальчик спросит — он спросит, что значит слово «дзынь». (*Человеку, который был Мальчиком до антракта.*) Вам, наверное, не имеет смысла дальше участвовать. Вас узнали, помнят. Вы, как говорится, засвечены.

Тот, кто изображал Мальчика. Да, действительно. Хоть я теперь буду колокольчиком, хоть молоточком, хоть кем, все равно на меня будете думать. Я из игры выхожу. Еду домой.

Все. Прощайте.

Он. Прощайте.

Ведущий. А теперь мы не знаем, кто из нас мальчик. А он проник, он среди нас. Давайте кинем жребий, кто мальчик. (*Сворачивает бумажки.*) И на одной пишем: Одоевский. (*Тянут.*) Теперь ты среди нас. А нам неизвестно, кто ты.

Один. Я!

Все смеются.

Ведущий. Шутка. Настоящий не признается. Он же знает, что должен скрываться.

Тот, кто сказал «Я». А это правда я. (*Показывает жребий.*)

Ведущий. Ой, как глупо. Надо же не признаваться. Мы же не должны знать, кто из нас он. Теперь и вам нельзя дальше участвовать.

Кто-то. Тоже домой захотел.

Тот, кто признался, что он мальчик. Ха-ха, прощайте.

Все. Хитрец!

«Мальчик» уходит.

Ведущий. Ну ладно, давайте честно не признаваться. Тянем снова.

Тянут.

Один. Не признаюсь.

Ведущий. Тьфу! Ну несерьезно!

Тот, который сказал: «Не признаюсь» (*смеется*). Так ведь я правда не Мальчик. (*Показывает пустую бумажку.*)

Ведущий. И в этом не надо признаваться. Мы должны про каждого думать, что, может быть, он мальчик. Подозреваем любого, и меня тоже. А кто знает, может быть, я действительно мальчик?

Который не Мальчик. И хорошо, а я единственный буду вне подозрений.

Другой (*соблазняясь примером*). И я буду вне подозрений. Чистый! (*Показывает чистый листок.*)

Ведущий. Ну хватит, хватит! А то так все покажем, кто мы есть, и ничего не закрутится. Хорошо, двое вне подозрений, но только двое. А вот я,— и то, может быть, мальчик.

Женщина. И не исключено что мальчик — я.

Ведущий. Начинаем.

Молоток. Бум!

Колокольчик. Дзынь.

Молоток. Бум!

Колокольчик. Дзынь.

И именно Тот, который вне подозрений, произносит сакраментальную фразу.

Тот, который вне подозрений. Скажите, пожалуйста, а что значит слово «дзынь»?

Ведущий. Ой, хорошо! Отлично путает карты! То есть сам заведомо

чистый, а ведет себя так, как будто бы это он на букву М. И навлекает на себя необоснованные подозрения. Отлично!

Колокольчик, которому был вопрос. А я отвечаю ему тихо: «Послушайте, дорогой мой. Я не знаю, кто вы. Может быть, вы и правда на букву М, это дело не мое. Но, думаю, вы просто неопытный колокольчик. Вот так. Запомните: вы неопытный колокольчик. Вы меня поняли? И вопрос такой, я прошу вас, больше никогда, никому, ни при каких обстоятельствах не задавайте. Хорошо, что вы попали на меня. И поскольку вы действительно, повторяю, просто неопытный колокольчик,— я в этом не сомневаюсь! — я вам объясню. Слово «дзынь» означает только то, что я колокольчик. Так же, как и вы, запомните. (*Легонько колотит его по лбу.*) Бум».

Который вне подозрений. Дзынь.

Колокольчик. Ну вот, и все в порядке.

Вне подозрений. А я вдруг меняю тон на 180°, усмехаюсь и спрашиваю холодно: «Так. Ну, а вы сами-то не?..»

Колокольчик. И я горько усмехаюсь и показываю ему свой чистый жребий.

Вне подозрений. Объясните, пожалуйста, всем — почему «горько усмехаюсь»?

Колокольчик. А все прекрасно поняли, почему. Потому что — потому что кто бы вы ни были, я считал, это дело не мое. Я только по-человечески дал вам совет, как уберечься. А оказывается, беречься надо было не вам, оказывается, мне надо было беречься от вас. Что ж, вы молодец, желаю успеха.

Вне подозрений (*совершенно искренне*). Милый, милый человек, я оценил ваш такт, я пошутил, просто я немного артист, я захотел поиграть немножко в кошки-мышки. Да какое мое дело, мне тоже все равно, кто вы; живите на здоровье.

Кто-нибудь. Да, с такими, как вы, наш мальчик у нас хорошо погуляет. Скоро, скоро, кажется, музыке конец. У нас теперь так умно выкручиваются.

Колокольчик, который дал тактичный ответ тому, который вне подозрений. О, напрасно. Вы не оценили всей тонкости моего ответа. И моего совета. Да, я подумал, что, может быть, он и на букву М. И не стал вас оповещать. Но — вы заметили? — я преподал ему, как надо себя вести. Что если даже он по жребию и на букву М, не стоит им дальше быть.

Кто-нибудь. Короче говоря, этот не М, и этот не М. Вы оба не М. А кто-то М.

Один (*не выдержав*). Да я, я М!

Ведущий. Ну что это, ну поймите же, так нельзя! Ну теперь вы выходите из игры. Если М нет среди нас, мы застреваем. Бум-дзынь и бум-дзынь. И все умрут от тоски. Конечно, М развалит нас, но в конце концов. Полчаса жизни! Пока он выявляется.

Который сказал, что он М. Ну а я пошутил! (*Показывает чистый жребий.*) Смотрите. Я не М.

Ведущий. И тоже не интересно! Уже про трех, про четверых ясно, что они не М. А мы должны думать на каждого. Ладно, вы, вы, вы, вы не М. А может быть, даже я — М. (*Публике.*) Самое интересное, что я действительно М. (*Показывает жребий.*)

Все. Мы слышали.

Ведущий. Ну, а раз слышали... (*Быстро идет к Пружинке. Его подхватывает кто-нибудь из молоточков или колокольчиков.*)

Кто-нибудь из молоточков или колокольчиков. А мы тебя в подземный ход! (*Сталкивают Ведущего в подземный ход.*)

Те, кто загадывали себя в первом действии Рукой и Ключом, снова представляются.

Ключ. Ключ.

Рука. Рука. (*Ключу.*) Повернемся.

Ключ поворачивается, запирает выход из подземного хода.

Новый ведущий. (*Стучит ногой в пол.*) Сидеть! (*Задумывается.*) А кстати, вся эта игра, что М среди нас и будто бы долго может скрываться,— все это на самом деле совершенно невероятно. Потому что: если оно у нас такое Совершенное Угадывающее Устройство, так оно сразу и указало бы, кто М. (*Устройство кивает.*) Понимаете, М не то что долго, он нисколько не может скрываться. Да? (*Устройство кивает.*) Смотрите. Вот кто-то из нас, например, М. (*Угадывающему Устройству.*) Отвернитесь. (*На своем чистом листке пишет «М».*) Ну? (*Угадывающее Устройство сразу указывает на него.*) Отлично! Ну понятно, на самом-то деле М не я, на самом деле М — там. (*Стучит в пол.*) Да вот и он!

Запертый с двух концов в подземном ходе появляется откуда-то из третьего места.

Он («М»). А это я прорыл новый выход. (*Подходит к Валику, отодвигает его и трогает Пружинку. Та вскрикивает «А!» и подает.*) Все, конец.

Кто-нибудь. А ведь еще рано.

Другой кто-нибудь. Как теперь выйдем из положения? Время не истекло.

Ведущий, например. А починим ее. Хотя тот слесарь оскорбился до конца дней.

Остальные — Полечим ее.

— Заменим!

— А эту похороним, закопаем.

Пружинка. А знаете, что я не сломалась. Да, я чуть-чуть вывихнулась. (*Поправляет сустав.*) Все в порядке. (*Щекочет Валика, тот переворачивается на кушетке, дергает за ногу Молоточка, тот бьет по Колокольчику.*)

Все. Да, все как было всегда.

Пружинка. И знаете, почему я не сломалась? Потому что все равно вы не подлинные мальчики. Вы как бы мальчики. По условному жребию. И теперь вечно все будет крутиться на одном месте. Бум-дзынь, бум-дзынь, ой-дзынь-бум. И так до самого конца. И все заснут. Или сойдут с ума. Как на той вашей пластинке, которую заедало. В общем, чтобы дело двигалось, нужен тот, настоящий Мальчик. Которого вы отправили домой.

Все. Надо срочно ему звонить. Пускай возвращается. (*Набирают номер телефона того актера.*) Дзынь-дзынь-дзынь. Дзынь-дзынь-дзынь. Это у него дома звонит телефон. Николай Иванович! (*Так, допустим, зовут того актера.*) Срочно приезжайте. Вы незаменимы. Мы застряли на одном месте. Хм. Разъединилось. Набираем опять. Занято. Еще раз. Занято.— Дзынь-дзынь-дзынь! Это он нам звонит. Николай Иванович? Слава богу! Кстати, запомните негласное правило: если нас по какой-то причине разъединило, перезванивать должен тот, кто звонил первым. Мы вам позвонили, мы и перезвоним. А то вы набираете, мы набираем, так никогда не соединимся. Ну, это лирическое отступление. Практический совет. Так вот. Немедленно выезжайте. Мальчик только вы. Ни от кого из нас пружинка не ломается. Мы выяснили. Ждем! (*Вешают трубку.*) Мда, он теперь будет ехать минут 20. Как раз к концу. Теперь хочешь не хочешь придется играть одно и то же. Одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же, одно и то же.

Кто-нибудь. Нет, не одно и то же. Не одно и то же, не одно и то же, а...

Все. А что?

Он. А вот что. А-а-а! (*Кричит. И падает.*)

Еще кто-нибудь. Боже мой, что с вами?

О н. А ничего. Я просто так упал. Вас немного сбить. Я переставил иглу с пластинки. Все, поехали дальше.

В с е. Поехали. *(Трясутся.)*

О н. Чего трясетесь?

В с е. Ну, как будто бы едем. Все, приехали. Динь-динь. Это колокольчик на железнодорожной станции.

К т о - н и б у д ь. Ну, он и дает отправление другому какому-то поезду. А мы приехали.

К т о - т о. Куда приехали-то?

К т о - н и б у д ь. Мм... приехали... приехали... приехали...

Д р у г о й к т о - н и б у д ь. Вы прямо как это. «Приехали... приехали... приехали...»

Т о т к т о - н и б у д ь. Приехали... А не знаю куда! Все равно. Приехали на гастроль. Вот станционный разъезд. Да! И мы им разыгрываем нашу Пиэсу. Нам она надоела, но они ее не видели, и наш успех нас ободряет.

Пьеса разыгрывается спиной к настоящей публике и лицом к той, которая на станции. А тех, кто на станции, настоящая публика видит, значит, в лицо, в глубине сцены.

Пьеса

«Значит, играем Городок в табакерке. А чего там долго играть. А можно недолго. Бубенцы, молотки, валик, пружинка. Мальчик заснул и проник. Бум-дзынь-ой. Какая мысль? Никакой. Тайна, загадка. Лирическое отступление: женщина-змея, она превращалась. А он умер, не выдержал. Хорошо, лирические отступления! А еще дикие лебеди. Она вязала непонятно что, он ее все равно полюбил. Вяжи, говорит, черт с тобой. Такой тактичный. Прямо не мущина. Тоже, знаете. Мущина должен быть мущиной. А тут подземный ход. А тут выход. Молоточков заперли. Колокольчики разболтались. Молоточки вылезли. Колокольчиков прикрутили. Дальше играть нечего. Вот йод, вот пластырь. При чем тут городок? Ничего, сойдет. Ключ, не ключ, какая разница. Конец первого действия. Действие второе. Вы кто, вы мальчик? Нет, я не мальчик.— Я мальчик! — Вон отсюда.— И я мальчик.— А вы не врите, вы не мальчик. Мальчик я.— Тогда поехали. Бум-дзынь. Приехали, вылезай. Ой. Конец». Для вас в смысле, а для нас еще нет. *(Кланяются зрителям на станции. Поворачиваются к нам. И говорят о тех, кто на станции.)* Смотрите, они хлопают ушами. Они улыбаются. И хлопают ушами. Они ничего не поняли, но им понравилось. Какие славные. Так вы поняли, кто они? Они тоже колокольчики, только настоящие. Они простые колокольчики. Синеглазые, степные, полевые колокольчики. То есть нас когда-то сделали, глядя на них. *(Степным колокольчикам.)* Да? *(Те улыбаются и молчат, и бессмысленно кивают.)* Да! Да! Только мы медные, мы звеним. А они молчат. Они глухонемые. Молчат и хлопают ушами. Как лопухи. Миленькие. Будьте нам букетом! За наш временный успех. *(Выводят к себе трех-четырех степных колокольчиков.)* Вот, это нам на память. А когда мы сломаемся, когда нас не будет, вы украсите нам могилку. Ладно, миленькие *(настоящие колокольчики бессмысленно кивают и улыбаются.)* Ну вот, вы *(троим-четверым)* с нами, а вы *(всему полю)* оставайтесь. Прощайте навсегда. Мы поехали. Динь-динь-динь. Это станционный колокольчик. Это нам. Прощайте, милые! простые! славные! *(Окончательно отворачиваются от степных и поворачиваются к публике в зале.)* Приехали. Минут 15 до прихода Николая Ивановича и до конца нашей жизни. Знаете что? Вот, бывает, пишут письма из такого-то года в такой-то. От нас в 3000-й какой-нибудь год. И закладывают в урну. А в том 3000-М их открывают и читают. Давайте и мы оставим магнитофонную запись. На вечную память от нас. И заложим в подземный ход. Отныне он будет тайник.

Пишутся.

Бум-дзынь. Бум-дзынь.
Это мы. Это мы.
Это мы звоним из тьмы.
Бум.
Больше нас на свете нет,
только вы одни и есть,
бум, бум, бум.
Вы звените, мы звенели,
вы поете,— а мы пели.
Бом, бом, бом.
Вы в зените,
вы звените,
а мы были, мы в могиле.
Бух.
Вы на свете наши дети.
Бух, бум, плюх.
Вы на этом, мы на том.
Бом.
Мы
любим
вас,
будьте
не хуже
нас.

Кто-нибудь. А теперь что делать до Николая Ивановича?

Кто-нибудь другой. А веселиться. Последний в жизни бал!

Все. Давайте, что ли, все разденемся, переоденемся. Молоточки будут колокольчиками, колокольчики молоточками, валик пружинкой, пружинка Николаем Ивановичем, а кто-нибудь Змеей, а кто-нибудь Слесарем. А кто-нибудь вообще не переоденется.

Кто-то один. И, кстати, что интересно. Придет мальчик — Николай Иванович и по ошибке убьет Змею. Или Слесаря.

Кто-то другой. Не надо «убьет».

Тот. Да. Потрогает Слесаря. И ничего не будет.

Еще кто-то. О, это ход! Это выход!

Другой. Нет, это тупик. Николай Иванович должен сделать, что ему положено. Как записано в Книге жизни.

Все. Ну, тогда веселимся напоследок. Перед вечной разлукой.

Ведущий. Первым номером нашего веселья будет первый залп! Фейерверк!

Все. Да!

Ведущий *(двум участницам)*. Вы пушка, вы ракета всех цветов. Стреляйте.

Пушка. Бах!

Ракета. И я взмыла и красиво рассыпалась.

Ведущий. Вторым номером нашего веселья будет второй залп!

Пушка. Бах!

Ракета. То же самое.

Ведущий. Третьим номером нашего великого веселья будет третий залп. Ну и так далее.

Эхо. И так далее и так далее и так далее

Ведущий. Это невозможно. Ну почему, почему? Как только мы что-то задумаем, так тут же останавливаемся на месте. Как на вашей *(той, кто была пластинкой)* пластинке с испорченной бороздкой. Как только мы задумаем что-то, так оно тут же не развивается. Ну смотрите, ведь как мы неплохо задумали вначале, что мальчик среди нас, что он скрывается, что мы долго, долго его ищем, и всем не скучно. И не вышло. А почему не вышло?

А потому что мы знаем все, что может из этого выйти, и сами тут же все развенчиваем. Нам нужна незадуманная случайность, чтобы что-то такое не по нашей воле сдвинуть, помимо нас. Надо, чтобы нам кто-нибудь неукоснительно ставил условия, без обсуждения. Вот как мы целый вечер должны быть Городком в табакерке, и все, хоть кровь из носа. Что-то не по своей воле.

Кто-то. Ни слова про кровь.

Ведущий. Ни слова, 1000 раз согласен! Так вот. Как только мы сами что-то задумаем, так тут же и не продолжаем.

Все. Да! Да!

Один. Нет.

Все. Что «нет»?

Он. А ничего, я просто так наоборот сказал. Для разнообразия. Сдвинул иглу с пластинки.

Ведущий. Триста тридцать третьим номером нашего жуткого веселья будет триста тридцать третий залп.

Пушка. Бух!

Ракета. А я взяла и не рассыпалась. Я улетела и не вернулась. Я полетела домой. До свидания, дальше не участвую.

Все. Молодец! Николай Иваныча, пожалуйста, поторопи, может, встретишь по дороге.

Ведущий. Так на чем мы остановились? А! Ну почему, почему? Почему мы не такие *(на степных колокольчиков)*, как они? Почему мы не вы! *(Те уже спят.)* Василечки. Они уснули от скуки. Боже мой! давайте их поцелуем. *(Целуют.)* Ах. Давайте им споем Песню Любви. Они глухонемые, они не проснутся.

Песня любви

Синеглазые, степные,
полевые, луговые,
не похожие на нас,
некультурные, простые,
спите, спите, тихий час.
Вы не лилии не розы,
не глицинии не крокусы,
не флоксы не камеи,
не миндаль не орхидеи,
не лилеи не лимоны,
не айва не анемоны,
не алоэ не лианы,
не павлины не кальяны,
вы не лотос не топаз,
не гранат не хризопраз,
спите, спите, тихий час.
Баю-бай, степные детки,
ваньки-встаньки таньки петьки
кольки сельские лесные,
колокольцы областные.
Вы не древо тамаринд,
не рубин и не гибрид.

Ведущий. Давайте повенчаемся с ними. Пока они спят и перед вечной разлукой.

Склоняются для поцелуев. И тут входит Николай Иваныч.

Все. Всё, молитесь.

Пружинка. Я действительно помолюсь. Я вижу звериное число 666. Отче наш, иже еси на небесах, да святится имя Твое, да приидет Царствие Твое и т. д.

Все. Николай Иваныч! Мы немного переоделись. Мы задумывали, что вы

нас перепутаете и свернете не того или не ту. Но это, конечно, недостойно. Кто мы есть, те мы и есть. Вот вам наша перекличка.

Колокольчики. — Колокольчик № 1!
— Я.
— Колокольчик № 2!
— Я!
— Колокольчик № 3!
— Я.
— Колокольчик № 333!
— Я.

и т. д.

Молоточки.— Молоточек № 1!
— Я.
— Молоточек № 2!
— Я.
— Молоточек № 6!
— Я.
— Молоточек № 666.

Пружинка. Звериное число 666! Царю небесный, Утешителю, Душе истины, Иже везде сый и вся исполняяй и т. д.

Валик. Я валик.

Пружинка. Пружинка я. Приступайте.

Николай Иваныч *(открывает книгу и читает).* «Городок в табакерке. У меня был пытливый ум. И вот прихожу я к ним в Городок. И вижу. Налаженная жизнь. Солнце всходит и заходит. Все говорят что-то на неясном их языке. И я подумал: зачем это все? Эти колокольчики. Эти молоточки. Этот валик с крючочками. И где их пружинка? А отец мне сказал — не разбирайся. Только все поломаешь. А я не послушал. Такой у меня ум. И вот я вижу одного из них и спрашиваю — а что значит «дзынь»,— вот вас, например».

Колокольчик. «Это значит, что я Колокольчик. А колотит меня Молоточек».

Молоточек. «Бум».

Мальчик (Николай Иваныч). «А что в таком случае значит «бум»?»

Молоточек. «А «бум» значит, что я колочу Колокольчика. А меня толкает Валик».

Николай Иванович. «А зачем вы его за это толкаете?»

Валик. «А затем, что мной крутит пружинка».

Мальчик. «А зачем вы им крутите?»

Пружинка. «А затем что... затем что... Не знаю! не знаю, зачем!..» *(Плачет и умирает.)*

Валик. «Ну вот, никто меня не крутит. И что ж теперь? Я умираю от ненужности». *(Падает.)*

Молоточки. «А мы ходим вокруг Колокольчиков и ничего не можем с ними сделать, потому что у нас нет сил. И желаний. И мы умираем от бессилья и скуки» *(Умирают.)*

Колокольчики. «А мы тем более». *(Падают и умирают.)*

Эхо. Тем более тем более тем более

Мальчик. «И я не знаю, зачем я их об этом спросил. Конец».

Все. Да-а. Мы думали, хоть Страшный Суд. А то как-то никак.

Эхо. Никак никак никак

Кто-нибудь. Заткнись. И так одна тоска.

Кто-то. А и правда, нехорошо так заканчивать. Нужно что-нибудь обнадеживающее и невозможное, как в 17 лет.

Все. Да, да, да!

Один. И по этому случаю вот вам великое изобретение. Называется «Техника грезы». Слушайте внимательно, не расслабляйтесь. Это еще надо уметь понять. Так вот.

«Техника грезы». Лекция.

Если вы зашли в тупик,
если кажется,
больше никогда ничего не будет
и жить больше нечем,
вот вам «Техника грезы».
Слушайте очень внимательно и попытайтесь понять.
Для начала несколько примеров. Потом обобщим.

Пример первый.

Она его любила. Он умер, исчез со света. Она страшно переживала, убиваясь, не знала, зачем ей дальше жить. Но жизнь все равно шла дальше. Ну и, конечно, ее горе со временем стало меньше. Потом еще меньше. Потом совсем уменьшилось и прошло. И вот она этого, кого любила, со временем, можно сказать, забыла совсем.

Так вот, слушайте внимательно. «Техника грезы».

Будем рассказывать историю наоборот, от конца к началу.

Ну вот мы, допустим, считали в нашей игре час до конца, полчаса до конца, пять минут, одна минута, полминуты, секунда; конец.

А теперь мы считаем наоборот, от этого момента к началу. Секунда, две секунды, полминуты, минута, десять минут, полчаса, час, два часа. Два часа до того, до нашего начала.

Так и в случае с этой женщиной. Рассказываем с конца.

Итак — вот его на свете нет, она не знает его, потом начинает смутно представлять или проявлять в памяти, но как-то его черты не очень ясно представляются — это в прямой последовательности соответствовало тому моменту, когда она его забывала и он потихоньку расплывался в памяти.

Так вот, когда рассказываем с конца, она воссоздает его в сознании все яснее и яснее, он представляется четче и четче, сильнее и сильнее, уже до невозможности хочется видеть его живого.

И вот когда невозможное ее желание дошло до высшей точки, он кристаллизовался из мечты.

Поняли? За то он и ожил для нее, что она мечтала о нем все сильней и сильней до невозможности. Поняли? То, что в прямой последовательности была неумолимая жизнь, в обратной последовательности стало сладкой сказкой сбывшейся мечты.

Другой (*подхватывает*). Другой пример. Страшный. Из Кафки. Жил человек и превратился в огромного таракана. Все, естественно, от него отвернулись, не хотят его знать. Только сестра-человек жалеет, заходит к нему в комнату, приносит еду, потом перестает заходить, все-таки таракан, неприятно, она только просовывает ему еду под дверь, и все. Потом и еду не дает. Ему нечего есть. Его все забыли. Вот горькая правда Кафки. Теперь расскажем с конца. Этого чудовища никто не знает, не видит, не хочет и знать. Потом на него немного обратила внимания сестра, покормила его, потом решилась на него взглянуть, зашла к нему, он приободрился и из чудовища стал человеком. И все на него обратили внимание и полюбили. А? Что случилось? Аленький цветочек! Заметили, из горькой правды, если ее пересказать с конца, получается сладкая сказка. Что нам и надо.

Третий. Еще пример, смешной. Обычный порядок жизни. Я пошел на работу. Поработал. Получил за работу деньги. Пошел в магазин, отдал деньги. За деньги мне дали продукты. Я съел продукты. Ну и часа через четыре пошел в комнату с буквой М и покакал. Все. Обратный порядок. Я в этой самой комнатке. Все какашки в меня собрались, извините, конечно, пожалуйста.

Все. Ничего.

Третий. Часа через четыре, знаете, как в одной сказке Шарля Перро — там одна девушка открывала уста и из них сыпались розы. Я тоже открыл рот и из него посыпался несъеденный продукт. Я пошел в магазин, обменял продукт

на деньги. Пошел на работу, сдал в бухгалтерию деньги. Мне говорят — ну а за это мы дадим вам поработать. Работайте на здоровье! А?

Все. Да, «Техника грезы»!

Ведущий. Так вот, наш Городок. Считаем время наоборот: от нашего момента к началу. Полтора часа до начала. Час двадцать минут. Час десять минут.

Эхо. О наконец-то у меня изменилась роль. Теперь я не повторяю за вами, я подсказываю! *(Подсказывает.)* До начала — час.

Ведущий. До начала — час.

Эхо. Пятьдесят минут до начала.

Ведущий. Пятьдесят минут до начала.

Эхо. Мальчик не приходил.

Ведущий. Мальчик не приходил, мало того, мы и не знаем, что он придет и спокойно живем и звеним, ничего не зная.

Эхо. Мало того! Нам не то что надоело звенеть...

Ведущий. Нам не то что надоело звенеть, нам звенеть все интересней и интересней. Нам жизнь в новинку.

Эхо. Мало того!

Ведущий. Мало того! Ведь нас сделали когда-то, глядя на настоящих синих колокольчиков. Так вот, мы теперь не искусственные, а те самые и есть, луговые. И мы цветем в июне. Июнь! День рождения! Ничего не начиналось. Пиэсы не было. Все. Иначе говоря, ничего. *(Уходят.)*

Двое задержались.

Один. А запись на память в 3000-й год? *(Достает, заводит.)* Стерлась. Вернее, не записывалась вообще.

Запись. Ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш...

Другой. Шипит, как змейка. Как та, в которую до нее превращалась та.

Первый. Нет, той тогда тоже не было. Просто какая-то самая первая змейка.

Женщина *(подбегает)*. Ой, кстати, тогда про ужа. Ну, это сверх лимита, довесок. Но про любовь. Там тоже мальчик с отцом, как в Табакерке. И все правда, было в газете. Так вот.

Мальчик с отцом
в отпуску жили в лесу и рыбачили.
И однажды видят:
подплыл уж к их садку, кормится рыбкой.
Тогда они
стали каждый раз оставлять ужу по рыбешке.
Наловят, вынут все себе из садка,
а одну рыбешку в садке оставят — ужу.
А уж уже знает, ждет.
И вот один раз
мальчик ему забыл оставить.
Они с отцом садятся ужинать у костра
и видят:
приполз уж.
Сидит в кустах
и поднял голову, смотрит на них.
Они его потом приручили,
и он весь отпуск ходил к ним на ужин.
И мало того,
они днем гуляют по лесу,
а он ползет рядом с ними.
Вот как привязался!
Единственное, они боялись на него наступить.

Всё. Извините.

Публикация Н. Климонтовича, Е. Козловского

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Иван Великий» (по мотивам рассказов А. Платонова), 10 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Егиазаров. Оператор Ю. Уланов. Художник Г. Турылев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: С. Гармаш, Е. Попова, Г. Жженов, А. Дударенко, Л. Иванова, А. Смоляков, Ф. Тагиров, Даша Вишнякова, Лена Проваторова, Ира Проваторова и другие.

«Ночной экипаж», 10 ч.
Автор сценария А. Усов. Режиссер Б. Токарев. Оператор А. Найденов. Художник В. Юшин. Композитор Н. Левиновский. Звукооператор Л. Беневольская.
Роли исполняют: И. Пьянков, Ф. Переверзев, П. Лопуховский, А. Деревщикова, Л. Гладунко, Н. Рыбников, М. Кокшенов, А. Кузьмичев, О. Кабо, Н. Смирнова, Н. Рахвалова, В. Петренко, Д. Усачев и другие.

«Раз на раз не приходится», 8 ч.
Авторы сценария В. Ежов, А. Иванов. Режиссер А. Габриелян. Оператор С. Зайцев. Композитор Е. Крылатов. Художник В. Коновалов. Звукооператор В. Крачковский.
Роли исполняют: А. Джигарханян, Л. Куравлев, Б. Брондуков, Л. Полищук, В. Кремлев и другие.

«Холодное лето пятьдесят третьего...», 10 ч.
Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер А. Прошкин. Оператор Б. Брожовский. Художник В. Филиппов. Композитор В. Мартынов. Звукооператор А. Цыганков.
Роли исполняют: В. Приёмыхов, А. Папанов, В. Степанов, Н. Усатова, З. Буряк, Ю. Кузнецов, В. Кашпур, С. Власов, В. Головин, А. Дударенко, А. Завьялов, А. Колесник, В. Косых, Б. Плотников, Е. Солодова и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Разорванный круг», 9 ч.
Авторы сценария В. Бахнов, Н. Морозова. Режиссер В. Дорман. Оператор В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: Г. Польских, Т. Акулова, В. Сергачев, А. Соловьев, В. Стеклов, В. Смирнитский, М. Кононов, В. Баранов, А. Яковлев, П. Щербаков, П. Иванов и другие.

Свердловская киностудия

«Подданные революции», 9 ч.
Авторы сценария Ю. Карасик, Н. Синельникова. Режиссер С. Мартьянов. Оператор С. Гаврилов. Художник В. Кукенков. Композитор Ю. Каспаров. Звукооператор М. Томилова.
Роли исполняют: А. Стродс, А. Рудаков, Е. Костина, Г. Озолиньш, В. Ющенко, Е. Урманчеева, А. Погодин, Н. Кочегаров, Л. Сердюк, М. Джанибекян, В. Сторожик, И. Пуга, В. Глушков, Ю. Юрченко, В. Матвеев, И. Сигорских, В. Чуприков, В. Меркушев, Я. Ковалева.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Все побеждает любовь» (по рассказу О. Гончара «За миг счастья»), 8 ч.
Авторы сценария О. Гончар, Н. Мащенко. Режиссер Н. Мащенко. Оператор С. Борденюк. Художник В. Шавель. Звукооператор В. Сулимов.
Роли исполняют: К. Шафоренко, С. Станкевич, С. Олексеенко, Д. Миргородский, Е. Костина, В. Троцюк, А. Богданович, Н. Борисенко, В. Фущич и другие.

Одесская киностудия

«В Крыму не всегда лето», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер В. Новак. Оператор В. Авлощенко. Художник Л. Токарева. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор В. Богдановский.
Роли исполняют: А. Ткаченок, Ю. Каюров, Н. Грякалова, В. Баринов, В. Быстров, Т. Денисенко, У. Алиходжаев, Ю. Заборовский, И. Богодух, С. Балабанов, М. Жигалов, Н. Гринько, А. Лазарев, А. Ростоцкий, Е. Лазарев, И. Слуцка и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Ожившие легенды», 9 ч.
Авторы сценария Э. Ахвледиани, Н. Манагадзе, Д. Джавахишвили. Режиссер Н. Манагадзе. Оператор Н. Еркомаишвили. Художники Ш. Гоголашвили, Н. Зандукели. Композитор Н. Габуния. Звукооператор В. Мачаидзе.
Роли исполняют: З. Капианидзе, Т. Джапаридзе, Д. Мониава, С. Джачвлиани, Т. Чхеидзе, А. Лондаридзе, Н. Андриадзе, Г. Пирцхалава, Г. Кабосанидзе, И. Шермадини, С. Чинчараули, А. Моцонелидзе и другие.

Киностудия «Грузия-фильм», при участии «Космос» (Франция) и В/О «Совинфильм» (СССР)

«Корни», 9 ч.
Автор сценария С. Жгенти. Режиссер К. (Гугули) Мгеладзе. Оператор А. Майсурадзе. Художники Ш. Гоголашвили, Н. Зандукели. Композитор А. Раквиашвили. Звукооператор Д. Гедеванишвили.
Роли исполняют: С. Джачвлиани, Д. Абашидзе, И. Парулава, Лоранс Рагон, Л. Абашидзе, А. Медзмариашвили, Н. Курашвили, Г. Гегечкори, Г. Джибладзе, М. Горгиладзе и другие.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Непрофессионалы», 7 ч.
Авторы сценария С. Бодров, А. Буравский, при участии А. Аяповой. Режиссер С. Бодров. Оператор Ф. Аранышев. Художник В. Трапезников. Композитор Т. Мухамеджанов.

Звукооператоры Д. Пискунов, В. Бобровский.
Роли исполняют: В. Талызина, А. Есельбаев, А. Садыков, И. Золотовицкий, Ф. Аранышев, М. Семаков, Г. Омарова, Л. Мосендз, Г. Калашникова, М. Новикова, Е. Тренина, Б. Куланбаева, Г. Великанова, А. Ярославцев, Р. Телеубаев и другие.

Киностудия «Молдова-филм»

«Честь имею», 9 ч.
Авторы сценария М. Захаров, В. Мотыль. Режиссер О. Тулаев. Оператор А. Майка. Художник Ф. Лупашко. Композитор Г. Трофимов. Звукооператор И. Родионов.
Роли исполняют: А. Кахун, А. Болтнев, В. Никулин, Ю. Дубровин, О. Вавилов, А. Исайкина, И. Феофанова, С. Тарамаев, С. Реусенко, М. Суханов и другие.

Рижская киностудия

«Стечение обстоятельств», 9 ч.
Автор сценария В. Токарева. Режиссер В. Бейнерте. Оператор В. Емельянов. Художник В. Масс. Композитор М. Браунс. Звукооператор В. Мыльников.
Роли исполняют: И. Дапкунайте, Л. Ульфсак, С. Баландис, А. Лиедкалниня, М. Шмате, Ю. Калюсте, Р. Плецис, К. Сморигинас, У. Вздикс, Ю. Лиснерс, Н. Незнамова, Р. Разума, Д. Ритенбергс, Г. Цилинский, Ю. Аханов и другие.

Зарубежные фильмы

«Степные люди», 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Ивайло Петров. Режиссер Януш Вазов. Оператор Виктор Чичов. Художники Соня Калчева, Ян Пырванов. Композитор Божидар Петков.
Роли исполняют: Иван Крыстев, Веселин Вылков, Елена Маркова, Христо Гырбов и другие.
«Я люблю тебя, дорогая» ("Je t'aim, chérie"), 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Руди Штраль. Режиссер Роланд Эме. Оператор Петер Бранд. Художник Георг Кранц. Композитор Томас Начински.
Роли исполняют: Мария Грубер, Петер Кубе, Кирил Янев, Анна Петрова, Светозар Неделчев, Герд Стайгер, Гюнтер Юнгханс и другие.
«Дорога в тысячу ли», 7 ч.
Производство «Синфильм» (КНДР).
Автор сценария Ким Сен Рюн. Режиссер Ким Гиль Ин. Оператор Ли Ги Вон. Композитор Со Чон Гон. Художник Ким Ил Чон.
Роли исполняют: Квак Вон У, О Ми Ран, Чве Бон Сик, Ли Сол Хи, Ким Чхун Су и другие.
«Бирюзовое ожерелье», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Эуджен Барбу, Николае Паул Михаил. Режиссер Георге Витанидис. Оператор Ион Антон. Художник Константин Симионеску. Композитор Джордж Григориу.
Роли исполняют: Флорин Пьерсик, Марга Барбу, Соби Чех, Александру Репан, Ион Бесою, Давид Оганесян, Джордже Мотой, Траян Стэнеску, Константин Кодреску и другие.
«Добровольцы поневоле» («Добровольцы»), 9 ч.
Производство «Зета фильм», «Дунав фильм», Телевидение Титограда (Югославия).
Автор сценария и режиссер Предраг Голубович. Оператор Миливое Миливоевич. Художник Миленко Еремич. Композитор Корнелие Ковач.
Роли исполняют: Бата Живоинович, Любиша Самарджич, Мустафа Надаревич, Боро Бегович, Богдан Диклич, Радко Полич, Жарко Лаушевич, Люба Тадич, Биляна Ристич и другие.
«Нью-Дели Таймс», 13 ч.
Производство «Р. К. Коммуникейшнс Прайвет Лимитед» (Индия).
Авторы сценария Рамеш Шарма, Гульзар, К. Бикрам Сингх. Режиссер Рамеш Шарма. Оператор Субрата Митра. Художники Нитиш Рой, Самир Чандра. Композитор Луис Бэнкс.
Роли исполняют: Шаши Капур, Шармила Тагор, Ом Пури, Кулбхушан Кхарбанда, А. К. Хангал, М. К. Райна, Манохар Сингх и другие.
«Правосудия!», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Д. В. С. Продакшнс» (Индия).
Автор сценария Рахи Масум Реза. Режиссер Т. Рама Рао. Оператор С. Гопал Редди. Художник Каладхар. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Митхун Чакраборти, Рати Агнихотри, Рекха, Дэнни Дензонгпа, Ас Ранджита, Ширам Лагу, Субха Кхоте, Сима Део, Асит Сен, Сварадж Кумар.
«Влюбленная в цирк», 9 ч.
Производство «Фильмайер Продуксьон» — «Стар Фильмз» (Испания).
Авторы сценария Эдуардо Родриго, Висенте Коэльо. Режиссер Луис Мария Дельгадо. Оператор Рауль П. Куберо. Художник Гумерсиндо Андрес. Композитор Эдуардо Родриго.
Роли исполняют: Тереса Рабаль, Рафаэль Алонсо, Мигель Айонес, Валериано Андрес, Луис Лоренсо, Рафаэла Апаисио, Асуньсон Балагер и другие.
«$8^1/_2$», в двух сериях, 14 ч.
Производство «Анджело Риццоли» — «Чинериц» (Италия).
Авторы сценария Федерико Феллини, Тулио Пинелли, Эннио Флайано. Режиссер Федерико Феллини. Оператор Джанни Ди Венанцо. Художник Пьеро Гирарди. Композитор Нино Рота.
Роли исполняют: Марчелло Мастроянни, Анук Эме, Клаудиа Кардинале, Сандра Мило, Гвидо Альберти и другие.

«Всех за решетку», 1-серия — 6 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Сцена-фильм» (Италия).
Авторы сценария Родольфо Сонего, Альберто Сорди, Аугусто Каминито. Режиссер Альберто Сорди. Оператор Серджо Д'Офици. Художник Массимо Рацци. Композитор Пьеро Пиччони.
Роли исполняют: Альберто Сорди, Джо Пеши, Далила Ди Ладзаро, Джорджия Молл, Армандо Франоли, Тино Бьянки, Карло Дэми, Джордано Фальцони, Джузеппе Маннаюоло, Джанни Риццо и другие.

«Джинджер и Фред», 13 ч.
Производство «Пеа Продуцioни Эуропее», «Ассочате» (Италия), «Ревком-фильм», «Ле Фильм Ариан» (Франция), «Стелла фильм» (ФРГ).
Авторы сценария Федерико Феллини, Тонино Гуэрра, Тулио Пинелли. Режиссер Федерико Феллини. Операторы Тонино Делли Колли, Эннио Гуарньери.

Художник Данте Феррети. Композитор Никола Пьовани.
Роли исполняют: Джульетта Мазина, Марчелло Мастроянни, Франко Фабрици, Фредерик Ледебур, Аугусто Подерози, Мартин Мария Блау, Жак-Анри Лартик, Тот Миньоне, Эцио Марано, Антуан Сен-Жан и другие.

«Игра в любовь и убийство» («Убийство по приказу», по роману Махмуда Дияба «Старый дом»), 9 ч.
Производство «Ганем-фильм» (Сирия).
Автор сценария и режиссер Мухаммед Шахин. Оператор Жорж Лутфи Аль-Хури. Композитор Сухейль Арафа.
Роли исполняют: Нахид Халяби, Гада Аш-Шамаа, Абдель Хади Ас-Саббаг, Хади Дарвиш, Тауфик Аль-Аша, Камар Муртади, Вафа Саккар, Абдулла Аль-Джунди и другие

«Амадей» (по пьесе Питера Шеффера), 16 ч.
Производство «Сол Зайенц Компани» (США).
Автор сценария Питер Шеффер. Режиссер Милош Форман. Оператор Мирослав Ондржичек. Художник Патриция фон Бранденштайн.
Роли исполняют: Феридан Мюррей Абрахам, Том Хальс, Элизабет Берридж, Саймон Кэллоу, Рой Дотрис, Кристин Эберсоул, Джеффри Джонс, Чарльз Кей и другие.

«Кордебалет», 12 ч.
Производство «Эмбасси филмз Ассошиэйтс», «Полиграм Пикчерс» (США).
Автор сценария Арнольд Шульман. Режиссер Ричард Аттенборо. Оператор Ронни Тейлор. Композитор Марвин Хэмлиш. Хореограф Джеффри Хорнеди.
Роли исполняют: Майкл Дуглас, Ямил Борджес, Элисон Рид, Майкл Блевинс, Йен Гэн Бойд, Шарон Браун, Грег Бердж, Камерон Инглиш и другие.

«Полет над гнездом кукушки» (по одноименному роману Кена Кизи), в двух сериях, 14 ч.
Производство «Юнайтед Артистс» (США).
Авторы сценария Лоренс Хобен, Бо Голдмен. Режиссер Милош Форман. Оператор Хаскелл Уэкслер. Художник Эдвин О'Донован. Композитор Джек Ницше.
Роли исполняют: Джек Николсон, Луиза Флетчер, Уильям Редфилд, Брэд Дауриф, Уилл Сэпсон, Данни Де Вито, Сидней Лэссик, Майкл Берриман, Мария Смолл, Дин Р.-Брукс, Алонсо Браун, Скэтмен Крозерс и другие.

«Разговор», 12 ч.
Производство «Парамаунт Пикчерс» (США).
Автор сценария и режиссер Фрэнсис Форд Коппола. Оператор Билл Батлер. Художник Дин Тавуларис. Композитор Дэвид Шайер.
Роли исполняют: Джин Хэкмен, Джон Казале, Аллен Гарфилд, Фредерик Форрест, Синди Уильямс, Майкл Хиггинс, Элизабет Макрей, Тери Гарр, Гаррисон Форд и другие.

«Сальвадор» 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Хемдейл филмз корпорейшн» (США).
Авторы сценария Оливер Стоун, Ричард Бойл. Режиссер Оливер Стоун. Оператор Роберт Ричардсон. Художник Бруно Рубео. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Джеймс Вудс, Джеймс Белуши, Майкл Мерфи, Элпедия Каррильо, Тони Плана, Колби Честер, Синди Гибб, Уилл Макмиллан, Хорхе Люке, Данна Хансен, Джон Сэвидж и другие.

«Берег правый, Берег левый», 10 ч.
Производство «Т. Фильм», «Фильм А2» (Франция).
Авторы сценария Филип Лабро, Франсуаза Лабро. Режиссер Филип Лабро. Оператор Паскаль Марти. Художник Жоффруа Ларше. Композитор Мишель Берже.
Роли исполняют: Жерар Депардье, Натали Бэй, Кароль Буке, Бернар Фрессон, Шарлотта де Тюркхейм, Жак Вебер и другие.

«Красная зона», 10 ч.
Производство «Ревком-Фильм», «ТФ 1 Фильм Продюксьон» (Франция).
Авторы сценария Робер Энрико, Ален Скофф. Режиссер Робер Энрико. Оператор Дидье Таро. Художник Жан-Клод Галлуэн. Композитор Габриэль Ярд.
Роли исполняют: Ришар Анконина, Сабин Азема, Элен Сюржер, Жан Буиз, Жан-Пьер Биссон и другие.

«Париж, Техас», 1-серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Арго Фильм» (Франция) — «Роуд Мувиз» (ФРГ).
Автор сценария Сэм Шепард. Режиссер Вим Вендерс. Оператор Робби Мюллер. Художник Кейт Олтмен. Композитор Рай Кудер.
Роли исполняют: Гарри Дин Стэнтон, Настасия Кински, Дин Стоквелл, Аврора Клеман, Хатер Карсон, Бернхард Викки и другие.

«Тоска Вероники Фосс», 11 ч.
Производство «Лаура-фильм ГМБХ», «Танго-фильм», совместно с «Риальто-фильм», «Трио-фильм», «Маран-фильм» (ФРГ).
Авторы сценария Петер Мертесхаймер, Пеа Фрелих, Райнер Вернер Фасбиндер. Режиссер Райнер Вернер Фасбиндер. Оператор Ксавер Шварценбергер. Художник Рольф Цеетбауер. Композитор Пеер Рабен.
Роли исполняют: Розель Цех, Хильмар Тате, Корнелия Фробесс, Анне-Мария Дюрингер, Дорис Шаде, Эрик Шуман, Армин Мюллер-Шталь и другие.

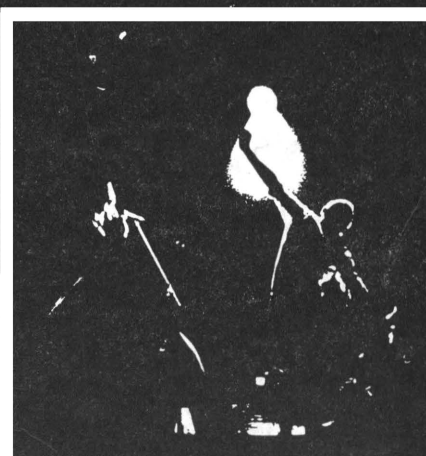
«Роня, дочь разбойника» (по одноименной книге Астрид Линдгрен), 10 ч.
Производство «Свенск Фильминдустри» (Швеция).
Автор сценария Астрид Линдгрен. Режиссер Таге Даниельссон. Оператор Руне Эрикссон. Художник Ульф Ассен. Композитор Бьерн Исфельт.
Роли исполняют: Ханна Зеттерберг, Дан Хофстрем, Лена Нюман, Пер Оскарссон, Мед Ревентберг, Аллан Эдваль и другие.

«Поездка в Токио», 8 ч.
Производство «Сётику» (Япония).
Авторы сценария Тосио Сэкине, Тасакуни Тахакаси. Режиссер Момио Курияма. Оператор Хиросукэ Ясуда. Художник Мамору Нарусава. Композиторы Кэсукэ Ке, Хадзиме Уэсиба.
Роли исполняют: Эйсаку Синдо, Есиэ Касивабара, Митико Хаяси, Хитоси Уэки, Наоми Мацуи, Наруми Каясима, Кэн Мицуиси и другие.

Молодые на документальном экране

«...и другие»

«Рок»



Цена 1 р.30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 6/88

Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.